

العدد الواحد والأربعون بعد المائة

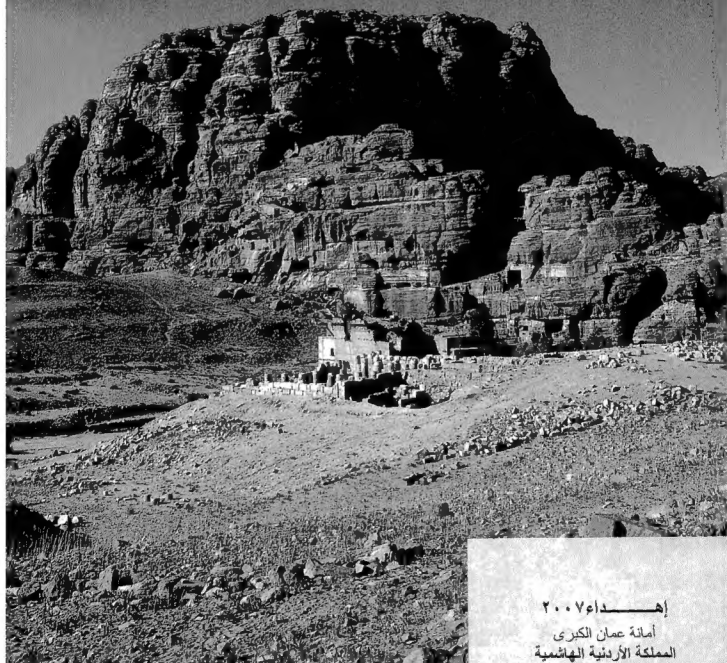
# عمان

مجلة ثقافية شهرية

صوتوا للبتراء ..

ملهمة الشعراء  
والكتاب والفنانين





إهداء ٢٠٠٧

أمانة عمان الكبرى  
المملكة الأردنية الهاشمية

## صوتوا للبراء ملهمة الشعراء والكتاب والفنانين

سورة فازت بالتصويت - وهو ما نحلم به ونسعد - أو لم تفز، لأن الجيل منشغل بمتابعة فضائيات الطرب الهابط و"المسجات" الخالية من أي مضمون، فإن البراء ستظل هي نظرتنا ونظر مئات الآلاف من الشرائح المثقفة الواعية التي تدرك أهمية وعظمة هذا المعلم التاريخي الفريد من عجائب الدنيا السبع. ولقد كنا نتمنى أن لا يتم التعامل معها في شأن تقييمها، مثلما هو الحال بالنسبة لمسابقات الفناء التي تنشغل بها بعض الفضائيات، وتكون النتيجة تهميش وإقصاء الأصوات الواحدة، على حساب أصوات لا تقنع حتى أصحابها بأحقيتها في الفوز والسبب واضح - كما يعلم المتابعون - حيث يتم الاحتكام إلى المزاجية القطرية وحجم الأصوات القادرة على توظيفها في هذا المجال.

وستظل البراء - بعيداً عن النتيجة - ملهمة للشعراء والمثقفين والفنانين وأصحاب الذائقة السوية - هؤلاء وأولئك - ممن استطاعت البراء أن تفتح أمام أصيנם أبواباً شاسعة من الدهشة من الصعب الخروج من حالتها لتعود قادمة. وستظل البراء عصية على الإحاطة بكل تفاصيلها الأخاذة من زيارة واحدة، بل ومن عشرات الزيارات. والذين مروا بهذه التجربة ممن قاموا بزيارتها من مختلف دول العالم أدركوا عند زيارتهم الثانية والثالثة والعاشرة أنهم في كل مرة يكتشفون جوانب جديدة، ثم تسعفهم عيونهم أو مخيلتهم على تسجيلها أو اختزانها في ذاكرتهم، وذلك هو سر عظمة هذا الطود التاريخي الساحر الذي ما زالت قراءته أو الإقتراب من العقول التي شيدته على هذا النحو، تراوح ما بين التحليل العلمي أحياناً أو الإكتفاء بالتأمل والفرجة الممتعة أحياناً أخرى. لا نقول ذلك انحيازاً لها بحكم موقعها الجغرافي في بلدنا... لأن في الشهادات المحايدة - وهي كثيرة جداً من آلاف المختصين والعلماء - ما يؤكد أنها منحتهم أعياناً واسعة لكي تستمتع بعظمتها وليس العكس.

أما وقد فرض على البراء وعلينا جميعاً هذا الشكل والطريقة في الحكم عليها، إن كانت من عجائب الدنيا السبع الجديدة أم لا، فإننا نتوجه إلى طاقاتنا الإبداعية في الوطن العربي الكبير، - ومن المؤكد أن كثيراً منهم قد زارها أو شاهد معالمها عبر شاشات التلفزة - نتوجه إليهم أن يكونوا مع تراث أمتهم الذي لا يخص هذا القطر دون غيره، فهذا التراث سيظل المبرر من هوية الأمة وكثرها الحضاري الذي لا ينضب، مثلما تفعل الأمم من حولنا، تلك الأمم التي شاركتها أمتنا العربية التنديد بالعقول المنفلقة والأفكار الضحلة التي امتدت أيديها ودمرت بصورة همجية تماثيل بوذا في أفغانستان، والتي صمدت في مواجهة كل التقلبات الجوية والزلازل والأعاصير لقرون طويلة ماضية، والتي كانت أرحم من بعض البشر تجاهها.

ليست مهمتكم أيها الأصدقاء التصويت للبراء فقط، بل وتحريض الغير من العقول المستنيرة على التصويت لها من خلال تعريفهم بعظمتها؛ شعراً، وثقراً، ونصاً وإبداعاً.



الأخلاقية والحداثة للمرأة

بعضة : حسن تيار

44

الحدث الأسطوري في  
روايات نبيه مونتوف



38

هناك القاء نيماً  
بين السيرة الذاتية  
والشعر من الانهاك



32

من صور المدينة  
في الشعر العربي



26

نهرية الشاعر د. محمد  
سعدادي أنموذجاً



## المحتويات

١	الافتتاحية	٣٢	من صور المدينة	مهند صلاحات
٢	الفهرس	٣٧	مساحة للتأمل	نادر رنثيمي
٤	قصص الأطفال في تونس	٣٨	فصل المقال	محمد بوصحابي
١٣	ثقافة / مخالفة الأصول	٤٣	نقوش	مفلح العدوان
١٤	بلاغة الألف في سحابة من عصافير	٤٤	الحدث الأسطوري	د. سناء شعلان
٢١	اللامرلي والحسوس	٥٤	شارب نيتشة	كمال الرياحي
٢٦	شمس المعنى / قراءة	٦٠	القرىقية / شعر	إدريس علوش
٣١	روافد	٦٢	سنوثة من زيد	طالب هماش

رئيس التحرير المسؤول  
عبد الله حمدان

### هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل  
د. مهدي مبيضين  
ليلى الاطرش  
خالد محادين  
يحيى القيسي

### المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان  
أمانة عمان الكبرى  
ص.ب. (١٢٢) تليفاكس ٤٦٢٨١٠  
هاتف ٤٦٢٥٠-٨٢

الموقع الإلكتروني [www.ammancity.gov.jo](http://www.ammancity.gov.jo)

البريد الإلكتروني [e-mail:ammman\\_mg@yahoo.com](mailto:e-mail:ammman_mg@yahoo.com)

رقم الإيصال لدى الكتبة الوطنية

(٨٢/٢٠٠٤/د)

### التصميم / الأفرار والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

### ملاحظة

توسل للوضوعات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر الإنترنت  
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تغفل الحلة أية مادة من أي  
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها  
لا تعد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

88

نيل  
الشعر



54

نصاره نيشه بظلك  
نصاره ابراهيم الكري

٦٣	وراء الأفق / انقلاب المصاهيم	عزمي خميس
٦٤	نجيب محفوظ وعاشور الناجي	د. خالد محمد عبد القوي
٧٣	مجرد سؤال	ليلى الاطرش
٧٤	التخيل السري	شادية شقروشي
٨٤	المفطور الجديد للزمن	عبد المالك أشهبون
٨٨	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٩٢	إصدارات جديدة	أحمد الشعيبي
٩٦	الأخيرة / نص الاخرية	غازي النخبة

إنَّ قَصَصَ الأطفال والمطالعة موضوع أدبيّة (littéralité)، إذ يندرج علاميًا في نظام هو اللغة ويتركّز في الآن ذاته بوظيفة مخصوصة هي الوظيفة الأدبية من موقع أكثر تفرّدا واختلافا لتبليغ رسالة إلى الإنسان في مرحلة محدّدة من حياته هي الطفولة، وهو موضوع علم التربية بمرجعياته المختلفة كأن يتلازم البيداغوجي والنفسي والاجتماعي والاجتماعي الثقافي داخل حقل واحد هو الطفل لبيان الحاجة إلى المطالعة وصلة المطالعة بموادّ التدريس الأخرى وقنوات الإيصال التربوي والثقافي داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع.

## قصص الأطفال في تونس؛ أسئلة الكتابة والتقبل.

مهملتي الكيلبي •

١- قصص الأطفال، ماهية الجنس الأدبي.

القصة- عامّة- هي افتراض تسمية تشمل الواقع عددا لا نهائيا من النصوص، لكل نصّ بناءه الخاصّ الذي لا يتكرّر في نصّ آخر، وإذا كان النقد القديم ينحو في تسميته الجنس متعيّ التمييز المسبق بأن يطبّق قسرا على النصوص فإنّ النقد الحديث، بمختلف مناهجه، يعتمد النصّ بدءا ومرجعا (١)، ذلك ما يستلزم وصل التسمية بالمعرفة النصية، فالقصة كأيّ جنس أدبي هي نصّ (texte)، وهذا الرأى في الاستعمال يختزن بعض الدلالات القديمة (٢) ويتجاوزها إلى سياقات محدّدة تحوّلت من الحسّي أو شبه الحسّي في التسمية القديمة إلى المجاز، وإذا النصّ ممارسة لفوّة ذات دلالة وهو توالد إذ هو خلق جديد للغة، وخاصة في الحقل الأدبي، يبدو واحدا في بناءه الظاهر وهو المتشدد في الداخل عند القراءة كأن يختزن نصوصا أو يعمل أصدا نصوص أخرى ينكشف بعضها بالتعليل والتأويل (٣).

وإنّ توجه المسرد في الآداب الإنسانية قديما إلى الأعلى لتبليغ حكمة لمن هو في حاجة إليها قصد

ما قصص الأطفال؟ تاريخه؟ أنواعه؟ أي طفل فريد؟ أي مجتمع فريد هي تونس استنادا إلى برامج التعليم الأساسي وواقع المطالعة في الأسرة التونسية وفي مكتباتنا العمومية؟ ماهي قضايا المطالعة البيداغوجية من أنظمة التدريس التقليدية إلى المناهج التربوية الحديثة؟ كيف تختلف الذات الواحدة في مراحل نمو الطفل؟ وكيف نحتاج إلى معرفة ذلك التعدد والاختلاف لتمثل طرق ناجعة للترغيب في المطالعة ضمن برامج

التعليم الأساسي وتطوير وسائل الكتابة الطقولية وتوسيع مجال المطالعة وتعميقها داخل الأسرة وفي المكتبة العمومية وفي المدرسة على وجه الخصوص؟



الوعظ والتذكير تجسما للصراع القائم بين الخير والشر وإثباتا لوجود الخالق وعظمته وتقليبا مستمرا لقوى الخير وقيمه على قوى الشر فإنه يتخذ له في الأدب المعاصرة وجهة مغايرة إذ يستقطب المجتمع والتاريخ، ذلك المجزء المطلق، ويقارب فعل السرد وقائع الحياة الفردية والجمعية وينفذ إلى الدقائق والتفاصيل، فتتغير وظائف الحدث ولغة السرد والشخصية المكان والزمان نتيجة هذا التحول الجذري في خطة السرد، وذلك في نطاق في تحول أشمل شهدته الأدبية عامة.

فلم يعد نمط المحاكاة المرجع الأول للكتابة الأدبية وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الإغريقي القديم إذ ليس اللوغوس (Logos)، من حيث هو علامة أصل الأخلاق الفاضلة، ميمت القيمة الأدبية في تحديد الأجناس وارتباطها رانها.

لقد تجاوزت الأدبية المعاصرة بذلك ثنائية المثال ونمط التمثل أي اللوغوس والشكل (Lexis) إلى النص الأدبي الذي هو حقيقة وجود يرفض المفاهيم والتسميات المسبقة ولا ينحس في فخ "الأزواج" ممثلا في الخمنون والشكل. وإذا الرومانسية تمثل بداية التحول الخطير من الذات المطلقة (اللوغوس) أو صورة الخالق المعلقة والخصفية في تراثها النقدي (٤) إلى الذات الفردية. وبهذا الوعى الأدبي الناشئ تغيرت خطة الكتابة عامة ومقاصدها لينعكس ذلك في الوظائف والأساليب.

لقد أحدثت الرومنسية انقلابا خطيرا في تاريخ الأدب الكوني بعد أن تامت الذات الفنية وحل الفرد، في مقدمة الاهتمامات، محل الضمير الجمعي الراض للتعبد والاختلاف. فكان الانتقال من أدبية المحاكاة إلى أدبية التجربة الذاتية. فلم يعد الإنسان، بهذا المفهوم الناشئ، ذاتا واحدة مطلقة بل ذاتا بعدد الأفراد اللاهثاني في واقع الحدوث وفي إمكان الوجود (٥). كما عجلت الثورة الرومانسية ثورات (٦) عجلت في تنامي الأجناس الأدبية الحديثة، كالفنصة والرواية والترجمة الذاتية والرسالة بأشكالها الحديثة والمذكرة والنص الشعري... فكان ما يلي من النتائج.

١- افتتاح النص الأدبي بمختلف أجناسه

على الإنسان - الفرد وعلى الذات باعتبارها أساس الفردية .

٢- افتتاح النص الأدبي على وقائع التاريخ المجتمعي بوعي جمالي دون الانسياق في الوصف المباشر والمحاكاة.

٣- اقتران النص الأدبي بالخبرة أساسا دون نفي للقيمة الفنية بعيدا عن مفهوم "الصناعة" الأدبية قديما، إذ الأسلوب هو التجربة ذاتها وليس ظاهرة زخرف فني.

٤- التواصل بين الأدب المحدث وبين الأدب الشفوي في حقول السرد خاصة. وبذلك تشهد الحدود القديمة الفاصلة بين الأدبين وتجاوز التقسيم الثنائي الذي يُباعد بين المركز والهامش. وإذا الخبرة الفردية والخبرة الجماعية الشعبية تتواصلان في ملفوظات أدبية مغايرة لما كان سائدا في الأدب الإنساني قديما.

٥- بروز الأجناس الأدبية السردية كالرواية والقصة لإمكان الرواية خاصة استيعاب التطلعات السريعة التي شهدتها المجتمعات الحديثة. وقد انعكست تأثيرات الثورات الصناعية والتكنولوجية والإعلامية في أبنية النصوص الروائية والقصصية. وظهرت، نتيجة لذلك، كتابات روائية وقصصية للأطفال والفتيان ولبن سواهم ممن تجاوزوا الطقولة والضياب الأول، كما صيغت ملفوظات سردية تبعاً لحقول المعرفة المختلفة في المجالين الطفولي والشبابي.

٦- ظهور أدب الأطفال باعتباره حقلًا

أدبيًا خاصًا، له أسمه المعرفية وقيمه الجمالية المتفردة، وهو المتصل بالأدب العام المنفصل عنه تجسما لخصوصية الذات الطفلية ولطبيعة الخطاب الأدبي ومقاصده الخاصة.

ولا ينفي أدب الأطفال، والقصص منه على وجه الخصوص، في مستوى الكتابة الحديثة وجود الظاهرة بأشكال بسيطة في الملفوظ الشفوي الشعبي المختلف المجتمعات والحضارات على امتداد العصور (٧) فيتسع هذا الأدب ليشمل أنواعا من الخطاب، يلتقي جلها في حيز الكتابة السردية. فما يقدم للطفل وإن تعددت أساليبه، وتقنياته، يرد في نسج حكائي. وإذا أدب الأطفال، وإن تعددت ملفوظاته، فقصص له تركيبه الخاص في انساق خبرية تكتب عادة بأساليب مفتعلة تبعا لدرجات الوعي والمعرفة المتفاوتة ولتعدد مراحل النمو النفسي لدى الأطفال المتكثفين. وكما يتعدد التمثل لافتتاح النص القصصي من حيث هو خطاب على الطفل باعتباره ذاتا ديناميكية ومراحل نمو نفسي مختلفة لا يستقر الباث في مدار واحد، فهو ضمير سارد يتبايع والقصص عن ذاته (٨) لمخارية عالم الطفل الذهني والنفسي ويستحضر أن الكتابة ذات الآخر في مرحلة مبعدة من نموه النفسي والنفسي-ويعمل الأساليب المختلفة للملفوظات.

على هذا الأساس من التعدد والاختلاف يصعب بل قد يستحيل وضع تعريف نهائي لماهية قصص الأطفال...

وقد أثبت حنان عبد الحميد النثاني في "أدب الأطفال" (٩) تسعة أنواع من القصص، يميز كل نوع منها على حدة تبعا لاختلاف مقاصد الكتابة وأساليبها، وهي: قصص الجن والسحرة وقصص الأساطير وقصص الحيوان والقصص الشعبية والقصص العلمية والقصص التاريخية والبطولية والقصص الفكاهية وقصص الفامرات والقصص الواقعية. كما يضاف إلى هذه الأنواع "الأغاني والأشعار" (١٠). غير أننا، عند قراءة مختلف التعريفات والمقارنات بينها، نترك أحيانا "قصص الجن والسحرة" و"قصص الأساطير" وقصص الحيوان" والقصص الشعبية في حين تتباير بالمثل والقصص العلمية" والقصص التاريخية والبطولية



لم يعد نمط المحاكاة المرجع الأول للكتابة الأدبية وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الإغريقي القديم

## ١- القصص الفكاهية.

و مفاد القول في هذا المقام البحثي الأول أن أدب الأطفال ظاهرة شغوفة على امتداد العصور، تحوّل إلى مجال التدوين واكتسب ماهية خاصة منذ قرن تقريباً، أما جذور هذا التحول فإنها تعود إلى ثلاثة قرون خلت (١١)، ولم تظهر الكتابة الأدبية للأطفال في الساحة العربية إلا منذ منتصف الثاني من القرن التاسع عشر في بعض نصوص رعاة الطهطاوي ومحمد عثمان جلال وأحمد شوقي (١٢)، وتماقت المحاولات إلى ظهور النقلة بكتابات كامل كيلاني ثم اتسعت مجال الأدب الطفولي العربي وتوسعت أساليبه، وخاصة في العقود الأخيرة من القرن العشرين ومطلع هذا القرن.

## ٢- الكتابة للأطفال مجال أدبي خاص.

يفصل خليل قرقر (١٣) بين المطالعة والقراءة من حيث المفهوم إذ تتباين المطالعة حدود المؤسسة التربوية (الدراسة أو المهمل أو الكليلة) لأنها مدفوعة بالحاجة إلى معرفة يُراد بها اكتشاف العالم، وهي مجال عام يخص الطفل قبل الدراسة ويشمل مختلف مراحل نموه النفسي والعقلي، في حين تُعد القراءة فرعاً فرعياً تعود بنا إلى أصل واسع مشترك هو المطالعة. لذلك يتسع فضاء المطالعة كي يشمل الطفل في سن مبكرة ضمن ما يسمّى "علم نفس النمو" (La psychologie du développement)، وهذا المفهوم المختلف للمطالعة يضع حداً بين تصورين للمجتمع الذي نريد: "مجتمع يفكر" (une société qui pense) و"مجتمع يستهلك" (une société qui consomme) (١٤).

وإذاً أقررتنا اتباع نهج "المجتمع الذي يفكر" فإن المدرسة هي إحدى قنوات التعلم والتثقف وإحدى مجموع مؤسسات يُفترض أن تتواصل في ترسيخ هذا المفهوم للمطالعة والمجتمع الذي يفكر. ويستلزم هذا الاختيار التواصل بين الأسرة والشارع (دور حضائلي، مكتبة عمومية ...) والمدرسة بدءاً من سن السادسة.

و لكن، هل المطالعة اليوم هي من اهتمامات وعي الأسرة التونسية والعربية

## عامة؟ هل التواصل وتطيد بين الحلقات الثلاث المذكورة؟

إنّ الثابت في هذا المقام ضرورة الفصل المفهومي بين المطالعة باعتبارها فضاءً عاماً للاستكشاف والإطلاع وبين القراءة التي تقتض معرفة لنوعية تحصل عند الدراسة وترتقي بالمطالعة إلى مستوى التفكير الحر والإبداع.

ولا يمكن لهذا الفصل أن يتم إذا غيّبنا الطفل في مطلق التسمية. وفي هذا السياق يحتاج كاتب قصّة الطفل إلى معرفة علم نفس الطفل ومراحل نموه العامة.

فيختلف الأطفال تزامنياً باختلاف الملامح السلوكية، وتديلاً على هذه الحقيقة يستدّ خليل قرقر في "المطالعة قبل سن الدراسة" (١٥) إلى الباحث الفرنسي مونتاغي (H. Montagner) في كتابه "الطفل والتواصل" الذي صنّف الملامح السلوكية للأطفال إلى سبعة أصناف اعتماداً على مجموعة أطفال فرنسيين تتراوح أعمارهم بين أربعة عشر وخمسة عشر شهراً وبين ثلاثة أعوام وهي:

### ● الطفل المهيمن العدوانية

(Le dominant agressif)

### ● القائد

(Le leader)

### ● المهيمن ذو السلوك المتقلب

(Le dominant au portement fluctuant)

### ● المهيمن ذو آليات القائد

(Le dominé aux mécanismes de leader)

### ● المهيمن الخائف

(Le dominé craintif)

### ● المهيمن العدوانية

(Le dominé agressif)

### ● المتفرّج

(L'enfant à l'écart)

و يتأكد الاختلاف والتعدّد عند تمثّل مراحل نمو الطفل النفسي الكبرى كما حدّثها حنان عيد الحميد اللباني في "أدب الأطفال" (١٦) وهي:

### ● مرحلة الطفولة المبكرة (مرحلة الخيال الإيهامي).

من ٢ إلى ٦ سنوات.

ويُقدّم إلى الطفل في هذه المرحلة قصصاً عن شخصيات وحيوانات أليفة من البيئة، والقصد من ذلك هو تنمية الحواسّ ودعم الذكاء العلمي...

### ● مرحلة الطفولة المتوسطة (مرحلة الخيال الحُر)

من ٦ إلى ٩ سنوات

ويكتسب الطفل في هذه المرحلة العديد من الخبرات ليصبح قادراً على الانبعاث أدّة طويلة ويحتاج إلى تسريح الخيال وتنمية ملكة التفكير لديه. ويُقدّم إلى الطفل في هذه المرحلة القصص الأسطورية والحيكيات التاريخية وما يخص الحياة العائلية وقصص الحيوان استمراراً لما يتقبّله في المرحلة الأولى.

### ● مرحلة الطفولة المتأخرة (مرحلة المغامرة والبطولة)

من ٩ إلى ١٢ سنة.

يبدأ الطفل في الانتقال من القصص الخيالية إلى القصص القريبة من الواقع، ويميل في هذه المرحلة إلى حب السيطرة والشجاعة والمغامرة. تُقدّم إليه قصص البطولات وقصص الرحلات والحقائق العلمية. وعند تقدّم السنّ في هذه الطفولة المتأخرة يعمل الطفل الذكر إلى قصص المغامرات والفروسية والقصص البوليسية في حين تميل الأنثى إلى القصص الرومانسية. وقد يجمع كدور وإنّات بين الذوقين في فترة انتقالية.

### ● مرحلة اليقظة الجنسية

من ١٢ إلى ١٨ سنة.

يتغيّر خلالها جسم الطفل تدريجياً ليكتشف ملامحه الجنسية. وقد تشهد النفس نتيجة لذلك عديد الاضطرابات.

ويحتاج الطفل في هذه المرحلة الصعبة من حياته وأكثر من ذي قبل إلى القصص





بحثاً عن التوازن النفسي والذهني لما قد يجد فيها من خبرات تساعده على التأقلم مع وضعه الجديد.

#### ● مرحلة المثل العليا:

١٨ سنة وما فوق.

وهي مرحلة النضج المعنوي والإجتماعي، إذ تتولد في ذهنه عديد المثل نتيجة الخبرة الناشئة في الحياة الفردية. ويقارن الطفل الذي أمسى شاباً بين تلك المثل والواقع.

وإذا كانت هذه المراحل مُعدّدة في الأساس بالتطور النفسي فإنّ تقسيم جان بياجيه (١٦) يمتدّد نموّ الذهني تبعاً لمراحل كبرى نجملها في الآتي:

■ بدء التمييز بين الأشياء جسدياً منذ الشهر التاسع أو العاشر.

■ تكون الوظيفة الرمزية أو الدلالية عند بلوغ العامين إلى السن السابعة أو الثامنة.

ويصف بياجيه ما يحدث في انتقال الطفل من الحسّي الحركي إلى الترميز عند بلوغ العامين بثورة كوبرنيقية على نحو مُصنّف، " فبعد أن كان الطفل أول الأمر يُرجع كل شيء إلى جسمه هو، ينتهي به الأمر إلى تشكيل كون زمكاني وسببي، بحيث لا يعود جسمه يُعتبر سوى شيء من بين الأشياء الأخرى المتصلة جميعاً بنسيج واسع من العلاقات ... (١٧)

■ القدرة على الاستبطان والتسويق فيما بين العام السابع والثامن، يظهر ذلك ذهنيّاً بإمكان " ضمّ الفئات مع ضلها كمتصدر للتصنيف، تسلسل العلاقة أ ب ج ك كص كص للترتيب ... التبادلات ك كص للجدول ذات المدخلين ... إلخ...، الترتيب بين دمج الفئات وبين الترتيب التسلسلي وهو ما يتولد عنه العدد، تقسيمات المجال وترتيبات التفرع ثم الترتيب بينهما الذي يُعطي القياس... (١٨)

■ اكساب نوع جديد من الاستدلال: " الفرضيات " بظهور عمليات جديدة فضوية كالفصل إما... وإما... والتأنيق والوصل...، وذلك فيما بين الحادية عشرة والثانية عشرة... وبناءً على هذا التباير في الصعديّين

الآتي والتطوّر الزمني بصفتيه النفسية والذهنية لا يمكن لكتاب قصص الأطفال والفتيان أن ينفذ إلى عوالم الأفراد المختلفين دون معرفة شاملة دقيقة يُحفظ الظواهر والآليات الخفية الحافّة بوجود الطفل في ذاته وداخل الفضاء المجتمعي الذي ينتمي إليه. ممّا يستلزم:

- ثقافة أدبية وقيّة واسعة ودربة على الكتابة لإقناع قنوق القصّ بأساليب مختلفة وبمفردات تتمثّل درجات الوعي والقدرة على التقبّل والفهم لدى الأطفال.

- معرفة نفسيّة واجتماعية وحضارية واسعة لتزيّن مراحل نموّ الطفل داخل المجتمع الذي ينتمي إليه.

- خبرة واسعة عميقة في الحياة نتيجة الاتصال الدائم بالأطفال خلال التدريس أو البحث المختصّ في علم نفس الطفل وفي علوم التربية عامّة.

#### ٢- الطفل والطالعة في تونس.

يُضخّ لنا عند هراة البرامج الرسمية للدارس الابتدائيّ التونسيّ (١٩) ضمن ما يسمّى التعليم الأساسيّ الخاصة بعوالم العريّة ما يلي:

١- تخطيط الموادّ للسنوات الستّ تبعاً لمراحل نموّ الطفل ويُراعى التوزيع أدقّ خصوصيّات المراحل التي يشهدها هذا النموّ.

٢- تتكرّر بعض الموادّ التي تعتبر أساسيّة في تعليم الطفل وتثقيفه، وهي: القراءة والتعبير الشفويّ والتعبير الكتابيّ والترغيب في المطالعة والحفوفات والإملاء. وتظهر بعض الموادّ الأخرى في مواطن وتختفي في مواطن تبعاً لنظام التدرّج: الخط والنسخ في السنوات الأولى والثانية والثالثة وقواعد اللغة في الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة ودراسة نمّ في الرابعة والخامسة والسادسة.

٣- تتواصل الموادّ في خطّة عامّة تتّبع المناهج الحديثة دون القطع مع بعض المكاسب التي تحقّقت من الخبرات التعليمية السابقة.

هتجاوز خطّة التدريس، كما ترد في البرنامج العامّ، المناهج الفطرية التقليدية كما عرفها جان بياجيه بأنّها الأسهل استعمالاً عندما لا يكون المدرّسون حاصلين على التأهيل الكافي... (٢٠) وتقرّد بين المناهج الشيعيّة والمناهج الحديثة أو السميّة البصريّة (٢١) لحدوديّة الإمكانيات الماديّة والبشريّة الخاصّة بتعمية قدرات المتعلّمين المتعلّمين العلميّة والبيداغوجيّة باستمرار. فتحتمي هذه الخطّة بما أسماه بياجيه التعليم المبرمج "الذي" قد يؤدّي نجاحه المتزايد إلى التغاير عن المشاكل التي يثيرها (٢٢).

٤- تتفتح موادّ العريّة على التربية الإسلامية والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنيّة والإيقاظ العلميّة والتربية الموسيقيّة والتربية التشكيلية والتربية التقنيّة والتربية البدنيّة والفرنسيّة في مشروع تربويّ وتثقيفيّ عامّ يفترض اختيار "مجتمع" يفكر "وكيف مجتمعاً يستهلك (٢٣) دعماً للرأي القائل:

"إنّ المدرسة شأنها شأن مختلف المؤسسات الاجتماعية متكونة من طرق ومعتقدات وأفكار مقبولة من المجتمع الذي تعيش فيه خلال مدة زمنيّة معيّنة. لذلك فإنّ ما يجري في المدرسة يؤثّر بشكل أو بآخر على النظام الاجتماعيّ..." (٢٤) كما تحمل برامج التدريس المفاهيم الأخلاقية والفلسفيّة المستمرة أو الظاهرة للنشاط الاجتماعيّ الذي يعطي مفهومه عن الإنسان، عن موقعه في هذا العالم وعن مصيره... (٢٥)

٥- تندرج المطالعة ضمنّ التخطيط التعليميّ وتتجاوز إلى فضاء أوسع هو مجال العمل التربويّ. ويتعدّد الفارق المفهوميّ والوظيفي بين التخطيط التعليميّ "والتخطيط التربويّ" هي "أنّ التخطيط التعليميّ يتولّى كلّ من يتمّ داخل النظام التعليميّ المؤثّر فيه" أمّا التخطيط التربويّ فهو أشمل وأعمق حيث يضمّ إلى جانب النظام التعليميّ جميع المؤسسات التي تقوم بعملية التربية خارج التعليم ليعوي تخطيطاً للأسرة ومؤسسات



المكتبة المنيرة : سلسلة أطفال وراشدين

## الذئب الكذوب



من إعادة كتابة قصة طالعها بأسلوب شخصي ورسم بعض المشاهد.

وتص "البرامج الرسمية" في السنة الثالثة على اختيار قصص مُتصلة بمحاور أنشطة اللغة العربية. وتدعم هذه السنة ما بُدئ في السنة الثانية في ما يخص معرفة بناء القصة الظاهر واكتشاف أهم عناصره.

و يُعلم التلميذ ترسيخاً لهذه النتائج كيفية إنشائه مذكرة للقصة المقروءة: العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، الحجم، عدد الصفحات، عدد الصور، والتصنيفات، الأحداث الرئيسية، المكان الزمني والمكاني، وهو عمل يفكك النص القصصي لفهم بعض آليات الكتابة وإعادة التركيب بالأسلوب الشخصي. فتشبع مذكرة العرض والتقديم كي تشمل "عنوان القصة وصورة الغلاف

وينقل ذهن المتلقي في السنة الثانية إلى بعض تفاصيل البنية القصصية، من التمثل العام في السنة الأولى إلى التمثل شبه التفصيلي في السنة الثانية، كالبحث في مكونات القصة: الأحداث، الشخصيات، الظروف، عنوان القصة، نهاية القصة (٢٨).

و تعتمد في اكتشاف بعض الأجزاء التقديم الخارجي: عنوان القصة، المؤلف، دار النشر، الحجم (مصغير، متوسط، كبير، عدد الصفحات، عدد الصور) (٢٩).

ومن أبرز أهداف هذه المرحلة في الترغيب في المطالعة تمكين الطفل

الثقافة والإعلام... (٢٦). لذلك حرصت "البرامج الرسمية بالمدارس الابتدائية على تمثّل الفضائين في مجال تسمية معدّدة هي "الترغيب في المطالعة" وليس المطالعة باعتبارها حقلاً تربوياً عامّاً لا يتحصّر في المدرسة بل يشملها ويجاوزها إلى مواقع أخرى داخل الأسرة والمجتمع.

٦- يُعتبر الترغيب في المطالعة المادّة الأساسية الأولى في تقديرنا الخاصّ ضمن موادّ العربية ومختلف الموادّ في البرامج الرسمية للتعليم الأساسي، ذلك أنّها تُقدّي جميع الموادّ تقريباً. فالقراءة والتعبير الشفوي والتعبير الكتابي والمحفوظات والإلقاء والخط والنسخ والرسم وقواعد اللغة ودراسة النصّ والتربية الإسلامية والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنية والإيقاظ العلمي والتربية الموسيقية والتربية التشكيلية والتربية التقنية والتربية البدنية تتوسّل جميعها بقصص الأطفال والمطالعة من قريب أو بعيد، وحتى الموادّ العلمية كالرياضيات، وإن بدت مستقلة بذاتها في الظاهر، فإنّه يُمكن تقديم معلوماتها بأسلوب اللعب أو التجسيد الحركي المقصود به المُسرّحة أو السرد الشفوي على شاكلة حكاية تتضمّن معلومات رياضية أوّلية وغيرها من الحقائق العلمية قصد شدّ انتباه الطفل وتقريب المعلومة إلى ذهنه بشقّى الوسائل والتقنيات.

٧- ومن أهمّ النتائج التي خلصنا إليها عند قيادة المؤاظن الخاصة بالترغيب في المطالعة ضمن البرامج الرسمية للتعليم الأساسي التونسية نسق التدرّج الذي يراعي نموّ الطفل النفسي والذهنيّ من القسم الأوّل إلى السادس مع إمكان تصوّر الأقسام الثلاثة الأخرى التي تنتهي إلى التسمية.

فقدعو البرامج خلال السنة الأولى من التعليم الأساسي إلى اعتماد المشاهدة أساساً وفي ذلك تَقْهُم لمرحلة التزوّن النفسي والمعرفي الأولى التي ذكرناها سابقاً وتمهيد للفتلة من المشاهدة إلى الكتابة، وهي فترة تشخيص يعتمد فيها المُلمّ الصور والحركات والأبواب والأقوال، ويستخدم فيها التلمّز العين

قصص الأطفال في تونس



يعتبر الترغيب في المطالعة المادّة الأساسية الأولى ضمن موادّ العربية ومختلف الموادّ في البرامج الرسمية للتعليم الأساسي

وعدد صور القصة وتبرير اختيار تلك الصور والتقنيات المستخدمة في تشكيل بعض مشاهد القصة وتوضيحها مع بيان المضمون والمقارنة بين القصة المؤلفة وبين القصة التي وقعت معاكما<sup>(٢١)</sup>.

ومن الإضافات في السّنة الخامسة تمكين المتلمّم من تقديم قصّة بصفة كاملة مع إبداء الرأي في سلوك بعض الشخصيات وتعليقه، والتّوصّل إلى إنتاج قصّة بمعنى تقديم مشروع كتابة قصّة يستمدّ الطفل موضوعها من قصّة طالها، وتقديم مقطّعات من هذه القصّة وتلايده بعض أدوارها. (٢٢)

فتتّرخّ هذه النّائج خلال السنة السادسة ليقطع الطفل خطوة أخرى في سبيل الإبداع وتنشأ له القدرة على تقديم قصّة تقديمًا كاملاً وتصنيفها أحداثها حسب أهمّيّتها. كما يتأكّد لديه إمكان تقديم مشروع تأليف قصّة (٢٣).

وإذا "الترغيب في المطالعة" على امتداد الأقسام السّنة الأولى من التّعليم الأساسي تمثّل عامّاً من التّدرّج بدايته التّحسيس في السّنة الأولى لم بدء اكتشاف النّص القصصية في الثانية والثالثة، ومنه الاستعداد للإبداع بفهم أليات الكتابة القصصية في الرابعة وصولاً إلى ترسيخ الفكر التّفديري وحصول القدرة على الإبداع بمحاولة الكتابة القصصية في الخامسة والسادسة.

لكّ هي أبرز سمات الخطّة العامة للترغيب في المطالعة كما تظهر في البرامج الرّسمية التّوّنسية، وتهدف - إجمالاً - إلى تأسيس ذات طفليّة جديدة مبدعة ولكن، هل بإمكان المدرسة وحدها تحقيق هذا الشّروع؟ ألم يتّضح لنا أنّنا اتّسع مجال المطالعة وتعدّد الحقول المتصلة بها؟

فلنلّ أنفسنا مرة أخرى أمام سؤال البهء : هل نريد "مجتمعا يفكر" أم "مجتمعا يستهلك" على حدّ عبارة الباحث خليل قرقر؟

لا شكّ أنّ البرامج التّعليمية تهدف إلى مجتمع متعدّد، مثقف بل واسع الثقافة قادر على الحياة في القرن الحادي والعشرين. إلا أنّنا نطمح بمعوّقات ذهنيّة تتجاوز حدود المدرسة إلى الفضاء المجتمعي وتستلزم وقته تامل، وبمعادنا

## البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكر وتتترض مؤسسات متربطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد

على ذلك عيّنة البحث لدى خليل قرقر عند مقارنته بين "كوسميت" وهو برنامج لتلفزيوني تونسي سابق وبين "المفوقين" (les sur-doués)، البرنامج التلفزيوني الفرنسي، في موضوع "النّوع المدرسي"، "الطفل النّجيب" (في البرنامج التلفزيوني التّونسي) هو الذي ينهب مباشرة إلى المدرسة حيث يجلس مباشرة أمام المتلمّم ولا ينظر يميناً ولا شمالاً بل ينتبه كلّ الانتباه إلى المتلمّم وبعد المدرسة يعود مباشرة إلى المنزل ليقوم بالواجبات المدرسية من جديد وحده أو بمعية أمه<sup>(٢٤)</sup> أمّا الطفل النّجيب الفرنسي فإنّه يختلف عن الطفل النّجيب التّونسي إذ ركّز النّجح على الأمّ الشّوفاة بالمطالعة، "وعلى الفضاء الخاصّ بالمطالعة في المنزل"، وعلى الأنشطة الموازية للأنشطة المدرسية كالرسم والموسيقى... (٢٥)

فنستخلص ما يلي استناداً إلى السابق:

١- البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكر وتتترض مؤسسات متربطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد.

٢- الأسرة التّونسيّة لا تتعلّق إلا قليلاً، وبعض الفئات تهتم باقتناء الكتاب وقراءته، ذلك ما يجعل الواقع يتناقض والبرامج التعليمية.

٣- غياب الأمّ - تقريباً - باعتبارها المؤثّر السيكولوجي الأوّل، فهي التي بإمكانها دفع الطفل إلى المطالعة ترسيخاً لأعمال المدرسة إنّ توقّر لها وهي المطالعة وفعل المطالعة.

٤- حضور النوادي والمكتبات العموميّة في هذا المجال لا يزال محدوداً.

و يتأكّد هذا النقص في ما أوضحه الباحث محمود سعيد عند الجزم بأنّ "المطالعة لم تحتلّ الدرجة الأولى ضمن سُلّم أنشطة الشباب أثناء أوقات الفراغ وأنّ الصّادرة (...). للتلفزيون والإذاعة. (٣٦) ويقمّم لنا أرقاماً تؤكّد تأثير البنية الثالثة المحدود في التّربّيع في المطالعة، إذ بينت إحصائيّات إدارة المطالعة العموميّة أنّ كتاباً واحداً في رصيد المكتبات العموميّة لأربعة سكان تونسيّين هي حين أنّ مقاييس اليونسكو تجعل لكلّ ساكن أربعة كتب وأنّ عند مكتبات الأطفال بلادنا: ١٧٥٠ (حسب إحصائيّات ١٩٩٠ دائماً) ومجموع المدارس الابتدائيّة ٣٧٧، وإذا المكتبة الواحدة يقابلها ٥٦، ٢١ مدرسة، وإذا قارنا بين مجموع تلاميذ الابتدائي في العام المذكور الذي هو ١٠٣٦٨٤٦٧ ومجموع المقاعد بمكتبات الأطفال، وهو يتجاوز ١٥٤١، فإنّ المقعد الواحد مخصّص ل ٢١٠ أطفال، أمّا عدد الكتب بمكتبات الأطفال فهو ٨٧٤٦٧٢ منها ٧٤٢٢١٧ بالعربيّة مما يدلّ على أنّ لكلّ تلميذ الابتدائيّ في ما بين نصف كتاب ولثلاث كتاب<sup>(٢٧)</sup>.

ومفاد القول في هذا الحيّز أنّ البرامج التّعليميّة وأسمّة الألقاب تهدف إلى تحقيق نقلة خطّيرة في تاريخ المجتمع والفرد الذي ينتمي إليه، ولكنّ واقع الأسرة ومحدوديّة الإمكانيّات الماديّة داخلها ووضع الكتاب ونقص وسائل التّشجيع داخل المكتبات العموميّة وضيق مجالات الخبرة غلّابها لمن يسهرون على هذه المكتبات وانعدام الربط والتنسيق عادة بين المكتبات والمدارس تحول دون اتّساع فضاء المطالعة وتجميع كلّ القوى وتنظيم مختلف المسالك لجعل الكتاب متنوّجاً يمتّصّ داخل الأسرة وفي المدرسة والمكتبة العموميّة ويُقبل عليه الفرد التّونسيّ باستمراّر. ويضاف إلى هذه المعوّقات الإنتاج الذي يقدّم للطفل وما يثيره من قضايا معرفيّة وبيداغوجيّة.

٤- واقع الإنتاج الذي يقدّم للطفل والوليّة إلى التّنتاء.

ما يكتبّ وينشر من قصص الأطفال



## ٥- مَسْئَلَةُ الاستدلال.

وقد أرتأينا في هذا المجال التوقف عند "الذئب الكلابي" للشانلي بن زويتين والمنصف العياشي (٢٨) للاستدلال على السابق من الوقائع والحقائق والإشكالات.

فهل تستجيب هذه القصة لشروط ما أسمته حنان عبد الحميد الفعاني "مرحلة الخيال الحر" أو خصوصية طفل العشرة أعوام في تقدير الفكر والمباحث الفرنسي جان بياجيه؟

هناذا بحثنا في بنية هذا النص القصصية بدا لنا إمكان اعتباره عينة لزعيم هائل من المنشورات المتأولة في مجال بيان الاحتياجات المعرفية والتربوية الخاصة بالطفل العربي في هذه المرحلة بالذات من تطور الحياة البشرية ضمن زمن القصة.

فاستدعى الاستدلال، هنا، اختراق مجال النص المذكور لاستقراء البعض من تفاصيل بنائه والكشف عن بعض المخيّل الدلالي فيه تبعاً لقصيدة الذات الكاتبة ولا قصديتها بفعل القراءة / قراءتها.

## ١- وصف عالم

فالنص هو ظاهرة أداء (énonciation) إذ يتركّب من ملفوظ (énoncé) صيغ كتابية وتصويرية في تسع صفحات، وعقبيه جهاز تعليمي على شاكلة ثلاثة تماثيل

و لأنّ مَا يَحْتَبُّ للأطفال ويُنَمَّر اليوم هو موضوع الراهن والمستقبل فإنه يستدعي قراءة متأنية لفريقته وإزاحة ما تتوجّب إزاحته خدمة للمجتمع الذي نريد ولثقافة الطفل المتصدّدة العميقة تأسيساً لفردية إنسان اليوم والفرد.

و لأنّ أدب الأطفال حديث عهد بالكتابة فهو لا يغطّي كفاية بالدراسة والنقد، لأنّه صعب التناول لفزارة إنتاجه واتساع فضائه إذا بحثنا في مجمل النصوص القصصية العربية على أساس افتراض وجود مُسرّد لجمل النمازين يشمل مساحة الكتابة القصصية الطفولية العربية.

فماهي النصوص القصصية التي نحرص على اختيارها لأطفالنا في خضمّ هذه الوفرة من الانتاج والتوزيع؟

إذا كان واقع النشر في تونس اليوم وفي العالم العربيّ يسمّح لأيّ كان بالكتابة للأطفال كما يبيع نشره وتوزيعه دون مُزاحمة أو تقيّد دَعْمًا للحرية في هذا المجال فإنّ المؤسسة التعليمية خدمة لأهدافها المخصوص عليها في برامج التدريس مدفوعة أكثر من المعقود الماضي إلى ضبط الوسائل "للتربّيع" حقاً في المطالعة بتعميد عناوين النصوص التي تتوفّر فيها الشروط الجمالية الأدبية والقيمة المعرفية والأساس البيداغوجي بثقافة تعليمية جديدة. وقد يسمّح هذا الشروط الواجبة المتعدّد ليشمل كافّة الخطل التعليمية الخاصة بكتاب الطفل في العالم العربيّ.

غزير، إلا أنّه لا يتّبع خلة مُحدّدة في حين تستلزم الكتابة الطفولية خبرة عميقة ودراية وأسمّة -كما أسلفنا- لثالم الطفل وثقافة متعدّدة تستعيد من مختلف الحقول المعرفية المتشعبة بواقع الطفل وأدبه من قريب أو بعيد، وإذا استثنينا بعض القصص، وعندها قليل، وبها تتوفّر شروط الكتابة الموجهة للأطفال في مراحل محدّدة من الدراسة والنموّ النفسي والمعرفي، فإنّ أغلب القصص كتبت وتشرّ لترويحها اليسير والمأجل مع ضمان الريح التجاري. ومن مظاهر الإخلال بشروط الكتابة الإبداعية:

١. تقييد ذات الطفل في مطلق خطاب يمارس الهيمنة الإيديولوجية المملّنة أو التفتية على وجوده الفردي.

٢. تغليب أسلوب التوجيه في توليد الأحداث عند تلقّيها بدافع التقنين المذكور. فيبدو الكاتب عالماً بجميع التفاصيل، لا يدع للطفل فرصة التفكير والاكتشاف.

٣. استخدام أساليب إنشائية مدرسية جامدة في أغلب الأحيان في حين تستلزم الكتابة القصصية الطفولية كما هو الشأن في الكتابة القصصية عامة أساليب إبداعية تتجسّم في رونق اللّغة وجمال الصورة وعشق الفكرة والبحث الدائم عن أشكال تمييزية جديدة.

٤. الاقتباس المسطحيّ عن أدب الشعوب الأخرى وثقافتها، والإخلال في أغلب الأحيان بفتحها الترجمة.

٥. تلجيم الخيال بتقديم صور ركيكة في الأغلب.

٦. تقييد الواقع في بعض النصوص القصصية أو تفتيت حضوره بالقصص لإحصارة الفكر النقدي لدى الطفل وتربيته على الفكر الواحدي المتجمّد.



الذئب الكلابي



يدخل بين الطبيعة والثقافة كي يجعل من الذنب رمزاً لكائنٍ معتدٍ خطأً عوضاً عن ذلك الذنب الطبيعي.

### ج- الحكمة / نقيض الحكمة.

كما يتنزل المحكي بين الطبيعة والثقافة ليحضر ذات الطفلية على التفكير في الأناجيين، وبالمشترك بينهما.

ولئن تحدّد مفهوم الحكمة بالقيمة الأخلاقية أساساً ومرجعاً فإنّ نقيض الحكمة متردّد بين طبيعة الأشياء والمعرفة المادية للأخلاق المتوسّلة أحياناً عديدة بالطبيعة لتتجاهل بذلك تطوّر الوجود الإنساني والحاجة الدائمة للأخلاق في مواجهة "قانون الغاب".

### د- تدلال (stignifiance) المحكي.

يؤلف المحكي في "الذنب الكذوب" بين إثارة السؤال في ذهن المتنبّل الطفل وبين التوجيه الأخلاقي بمعصّل ثقافة الكتابة القصصية التقليدية. كأذني شاع إنشاءً وتقبّلاً في تاريخ الأدب الطفوليّ العربيّ منذ موفى القرن التاسع عشر للميلاد إلى اليوم.

وكأنّنا بهذه المؤالفة الضديّة نشهد تواصل مفهومين متناقضين تماماً للكتابة والقراءة: ثقافة التلقين أو التعليم، وثقافة التساؤل والتعلّم.

وإذا لدّلال المحكي مجالاً يكتفّ بأوجه التناقض والاختلاف رغم التخصيص في الغلاف الخارجيّ للقصة على أنّ "الذنب الكذوب" تندرج ضمن سلسلة "أطالع وأهكر".

وما التفكير، هنا، إلّا مشروع سرعان ما أفضته المسألة البدئية وسرعان ما نفتته بالإجابة السريعة رغم الإلحاح الوارد بدءاً وانتهاءً.

### ٦- العالمية اللاتّة اليرم وستغباري أدب طفليّ عربيّ جديد متلف.

لا شك أنّ واقع الكتابة القصصية

الطفليّة في تونس اليوم هو بخصّ من واقع الكتابة العربية. وما تشره هذه

### الدلالة المركزية التي

ينهض عليها المحكي هي

تلك القيمة الأخلاقية

ممثلة في الصدق

والدعوة الصريحة

إلى تجنب الكذب

### الفكر بالتمر

تكرار الفعل ذاته على امتداد المحكي.

### ج- دلالة المحكي.

ج ١ - الصدق / الكذب.

إنّ الدلالة المركزية التي ينهض عليها المحكي هي تلك القيمة الأخلاقية ممثلة في الصدق والدعوة الصريحة إلى تجنب الكذب. غير أنّ هذه القيمة لا تقتصر في ملن الخطاب القصصيّ، وذلك لنزوع السرد إلى الواقعية ممثلة في استقراء الطبيعة الحيوانية بسجمل قوانينها الأولية المستعادة خارج سياق المعنى الثقافي.

وإذا الدعوة إلى الصدق في هذا الملفوظ لا تُصاغ بأسلوب مباشر ولا تناقض حقيقة الوجود الطبيعيّ كما هو في الواقع المتداول، وبهذا المنظور يبدو صدق الذنب كذبا وكنهه صدقا إنّ أعلنا على طبيعة الذنب الحيوانيّ.

### ج- القوة / الوهن.

إنّ الحدّ الفارق بين القوة والوهن رقيق شفاف، بل إنّ القوة، كاتّة قوّة، تحمل المعجز في ذاتها. كما يدلّ المعجز، هنا، على القوّة لحظة تعطلّ الذات الماجة لتصلطم بواقع قوّة / قوى أخرى.

غير أنّ سؤال الغاب الوارد في القسم التعليميّ التابع للملفوظ القصصيّ

شملت كلّاً من التعبير والتفكير والدعوة إلى المشاركة الفاعلة في إنشاء خاتمة للمحكي بتوجيه مُحدّد مفاده تمثّل غاب للذنب الكذوب المعتدي. كما يُضغّ عند الاختتام الأخير بلغة علمية طبيعية تضمنت تعريفاً تقرييراً للذنب - الحيوان بعيداً عن الاستخدام التخيليّ القصصيّ. وقد حرص المؤلفان على استخدام صور شبه حسيّة، هي أقرب إلى مطابقة وقائع الأحداث منها إلى الإيحاء بتشخيص الذنب في الغلاف الخارجيّ وتقديمه في صورة مسافر يعمل حقيقته ويتحرّك في مجال طبيعيّ يحيط به الاضطرار في كل جانب وينظر في الأشياء بشمّر باحثاً له عن فريسة مّا.

### ٢- بنية المحكي.

"تعرف ماذا كانت عاقبة الذنب الذي تقدّمت به السنّ فضعف وهزل؟"

إنّ سؤال البدء، هنا، هو في حدّ ذاته سؤال الانتهاء. وبذا تتحدّد حركة المحكي شكل الساردة رغم ظاهر تعدّد الأحداث وتعاقبها. فيسمى المؤلفان بواسطة الاستهزام والحوار إلى حدّ انتهاء القارئ الطفل وتشريكه منذ البدء في صياغة البدء الآخر الخفيّ للمحكي.

ويقتب هذا السؤال حديثاً بثنيّ تمثّل في قرار الذنب التوقّف عن الفتك بالخرافان والقسم الذي مفاده إعلان التوبة النصوح في هذا الشأن.

ولئن اتّجه السرد في ظاهر بنية المحكي وعند البدء إلى الاستعجالية القويّة لهذا القرار فسرعان ما انزاح عنه إلى التقيّض بمحركة ارتداد يتصرّ فيها المحكي للطبع والطبيعة والأصل على العقل والحكمة والقيمة الثقافية. كأنّ يستعيد الذنب توقّفه الأوّل البدائيّ ليتقشّ على الخراف، الواحد تلو الآخر، ودون توقّف إلى آخر المحكي.

ناهض السرد إلى عجز الذنب عن الاستمرار في الفتك بالأخّر بعد أنّ تكاثرت أسقامه وعجز عن مطاردة صفار الحيوانات وضعافها. لتكاد بهذا الحدث سلطان الطبيعة التي بها يتحدّد مفهوم القوّة وماتها.



## متسائلة قادرة على الإنشاء والنقد؟

كيف يمكن لكتاب قصة الطفل العربي أن يتحرر من ثقافة الفكر الواحدية ليتابع من ذاته وينمى في بنية ذات الآخر المختلفة عنه ضميرًا وذهنا وجهازًا نفسيًا وإرادة وإمكانًا للتفكير والتخيل والحلم؟

والإلكتروني) هي أدبية واحدة وكيف نستفيد ضمن هذه الأدبية من التعلّمية الجديدة بمحصل معارف علم النفس التحليلي والإنسانية (anthropologie) وعلم الاجتماع والتاريخ والثقافة (acculturation)، بمنظور حوار الثقافات، وتكنولوجيا الاتصال والكتابة الرقمية؟

كيف نحول الذات الطفلية العربية من ذات هشة مستهلكة خاصة للإعلام والتلفزيون والتوجيه إلى ذات مريدة مبدعة

الكتابية من أسئلة وإشكالات يحفز الذات الباحثة في هذا الموضوع على التفكير في بنية القصة الرقمية ومبدلاتها بمفاهيم جديدة تستجيب للتحولات الخطيرة التي شهدها واقع الذات الفردية العربية عامة، والذات الطفلية على وجه الخصوص. كما قد يستمدى البحث الخاص بالكتاب الرقمي مقاربة الكتاب الإلكتروني الذي يُعَمَّل في الراهن موضوعًا بكثرًا للتفكير والدراسة.

فهل يتعالى كلٌّ من الكتابيين (الورقيّ

\* معكم ومائد من نوس

## الرواسي والمراجع

١- نظير عريف، "قصص الأبي"، لروان بارط وجوليا كريستيفا وجورج موان وكاترين كيربات أورشيوني، «الموسوعة الكوكبية» الفرنسية؛

\* «Texie», Roland Barthes.

\* «Sémiologie», Julia Kristeva.

\* «Sémantique», Georges Mounin, Kathérine Kerbrat-Orecchioni.

٢- أين يظهر، "لسان العرب"، مصر: دار المعارف، للطبعة السادس، مائة قصص.

٣- نظير عريف، "قصص" لروان بارط، «الموسوعة الكوكبية» الفرنسية.

٤- يلعب الجاحظ إلى أن لغة "توليف أو وحي من الله" و "قدالة فطرية على لسان الخلق" هو البيان الذي سمى الله عز وجل بدهج، ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك تلقى القرآن وبذلك تناقش العرب وتفاضلت أصناف المجمع... كيانا وثقافيتين، لبنان: منشورات دار مكتبة الهلال، ١٩٨٨، المجلد الأول، ص ٨٢.

٥- صورة الخالق من حيث هي مرجع الأدبية الأولى حاضرة في مجمل أعمال النقاد العرب القدماء.

٥- لقد رد بهذا المفهوم الجديد هو ذات مخصوصة لا مجال ولا تكرر ذاتاً أخرى، والأدب على هذا الأساس مُتَمَكِّن عند الكتابة وأن القتل

٦- عتب الروميّة عزلات خطيرة في الإبداع الفني والأدبي وفي جمالية القتل كان تشير إلى فرقانها الطبيعية والفردانية والرمزية ونوع الاختلاف الذي يرفض التفكير ويغفر باستمرار في البحث عن أشكال جديدة.

٧- يلقي أحمد سويلم في "الذووت الشبي" في أدب الطفل، "مبدعة" قصة "المرصبة، حدة ٧٥، ١٩٩٤) على اهتمام مصر القديمة وكيربات والحرب قبل الإسلام بالطفل وتلميذه بالسلب تقبل عليها للشاعرة.

كما أنحن حنان عبد الحميد العناني في "أدب الأطفال" (الأردن: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٢) تطور أدب الأطفال عربياً من قبل الإسلام ومروراً بمصر الرسول ولحقه الراشدين وقصر الأموي ثم العباسي وصولاً إلى أدب الأطفال العربي الحديث.

٨- تنفرض الكتابة للأطفال ليعاد السارد الكهل أو الشيخ عن ذاته ومقاربة ذات الطفل المختل لتندمج حلق في مستوى تطور المختل النفسي والذهني.

٩- أنشأ إبراهيم سفيحا

١٠- وود في "أدب الأطفال" حنان عبد الحميد العناني: "و قد أكدت فلسفة تربوية جديدة على أهمية الأدبي والأدبيات بالنسبة للأطفال الصغار ودعت إلى تدعيمه على أدبها." ص ٤٥.

١١- أحمد نجيب، "نظرات في أدب الأطفال" مجلة "قصّة"، ص ٧٥.

١٢- للمرجع السابق.

١٣- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة"، من كتاب "الطفل والطباعة"،

أعمال ندوة جبل الراس: ١٠-١٢-١٩٩١ ديسمبر (الأمم لورقية للطباعة والمعلومات، نشر وزارة الثقافة، إدارة المطبعة العمومية والجمعية التونسية للمؤلفين والمكتبيين والأرشيفيين.

١٤- المرجع السابق.

١٥- المرجع السابق.

١٦- ذكرناه سابقاً.

١٧- جان باجي، "علم نفس وفن التربية" ترجمة محمد برهوي، للترتيب: دار توفيق، ١٩٨٩، ص ٣١.

١٨- "أفراح فرسية بالفرس الإنشائية للكتاب"، المركز القومي للدراسات، نشر ١٩٩٣، أفراح فرسيه في الثقافة من السنة الأولى إلى السادسة.

١٩- جان باجي، "علم نفس وفن التربية"، ص ٥٥.

٢٠- المرجع السابق.

٢١- للمرجع السابق.

٢٢- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة".

٢٣- توما جورج خوري، "لناقص التربية (مركزية)، تطويرها وتطبيقها، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٨، ص ١١.

٢٤- لويس ولوران، "السياسات التربوية"، ترجمة تمام الساعدي، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٣.

٢٥- أحمد علي الحاج محمد، "تخطيط التربية"، إطار لدخل تنموي جديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٢٠.

٢٦- "أفراح فرسية بالفرس الإنشائية"، ص ٢٦.

٢٧- للمرجع السابق، ص ٢٦.

٢٨- للمرجع السابق، ص ٥٣.

٢٩- للمرجع السابق، ص ٥٣.

٣٠- للمرجع السابق، ص ٨٠.

٣١- للمرجع السابق، ص ١٠٥.

٣٢- للمرجع السابق، ص ١٣٣.

٣٣- للمرجع السابق، ص ١٥٢-١٥٣.

٣٤- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة".

٣٥- المرجع السابق.

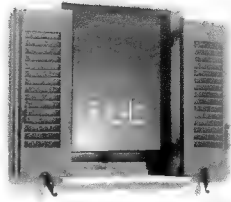
٣٦- محمود سعيد، "من نصايا فرغيب في الطباعة"، من كتاب "الطفل والطباعة"، نشر وزارة الثقافة، إدارة المطبعة العمومية والجمعية التونسية للمؤلفين والمكتبيين والأرشيفيين.

٣٧- للمرجع السابق.

٣٨- تونس، المكتبة القومية، دون ذكر لتاريخ النشر

الطبعة الأولى: ١٩٩١





## مخالفة الأصول وفساد الأحوال

د. صلاح جزارة \*

ما من أمر تكثر فيه مخالفة القواعد والأصول إلا ويصيبه الفساد والخراب، وما من شيء يلتزم فيه أصحابه بالقواعد التي اصطلحوا عليها والأصول التي سنوها وارتضوها لأنفسهم إلا عُمه التطور والنماء. والذي يميز الأمم المتحضرة في هذه الأيام عن الأمم المتخلفة هو بالمقام الأول مدى التزام الأمة بالقواعد والأصول، وليست أرى سبباً لما يعاني منه العرب من عجز عن اللحاق بركب الأمم الأخرى المتحضرة سوى جراتهم على القواعد والأصول والقوانين تحت ذرائع مختلفة: إذ الأصل في القواعد أن لا تعترف بأي اعتبارات مخالفة لها مهما كانت وأن لا تحيد عن المساواة والعدل التام بين من تنطبق عليهم، وعلى هذا جرت الأمم التي بلغت شأواً بعيداً من التقدم والتحضّر، ولو أنّ تلك الأمم سمحت لنفسها -كما تفعل امتنا- بمخالفة القواعد التي قامت عليها حضارتها، لما استطاعت أن تبلغ ما بلغت من النجاح والتقدّم والتفوّق والظهور والغلبة.

وإذا أردت أن تعي هذه الحقيقة فما عليك إلا أن تصغي إلى مقابلة أو حوار يجريه صحفي أو مذيع مع مسؤول من مسؤولي تلك الدول المتقدمة، فإنك لن تسمع منه غير إحالات إلى قواعد وأصول ولن تجده يخوض في شيء خارج تلك القواعد التي يعرفها ويدافع عنها حتى لو كان مقتنعاً بخطأ ذلك السلك أو التصرف، ذلك أن القواعد والأصول والقوانين في البلدان المتحضرة ينظر إليها على أنها أمور مقدّسة لا يجوز المساس بها أو مخالفتها مهما كانت الأسباب ومهما كانت نتائج تطبيقها. كما أن تلك الأمم ترى في إدخال أي تعديل وإجراء أي تغيير على تلك القواعد والأصول التي رسخت مع الزمن أمراً بالغ الخطورة ولا يمكن الإقدام عليه إلا بإجماع الأمة أو إجماع ممثليها وبعد أخذ وردّ وتحميص وإعادة نظر قد تستغرق عقوداً، أما استحداث قوانين وتشريعات جديدة تضاف إلى ما استقر من القواعد والأصول فهو أمر وارء لديهم ولا صلة له بمخالفة القواعد النافذة والأصول المتبعة، بل هو من ضرورات التقدم ومقتضيات التحضر.

وذلك على خلاف ما هو واقع عندنا، حيث أصبحت مخالفة القواعد وأتباع القواعد الاستثنائية والشاذة موضع احتفاء وترحيب، ممّا أفسد كثيراً من تلك القواعد وأدى إلى اختلال ما أبنى عليها، وهذا كله يؤدي إلى اضطراب الأمور واختلالها وفساد الأحوال والمجتمعات وإعاقة تقدّمها.

وإذا كانت مخالفة القواعد والأصول وراء الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، فإنها كذلك العامل الرئيسي في اختلال الأشياء كلها، فإذا خالف الناس قواعد اللغة تفقد اللغة وظيفتها الأولى المتمثلة في تحقيق التواصل بين الناس، وإذا خالف الغني قواعد الغناء أصبح غناؤه هذياناً، وإذا خالف الطبيب قواعد العلاج قتل مرضاه، وإذا خالف الراعي قواعد الرعي أضاع ماشيته، وإذا خالف المعلم قواعد التعليم أفسد الأجيال، وإذا خالف المسؤول قواعد الإدارة اختلج الحابل بالنابل، وإذا خالف الشاعر قواعد الشعر صار شعره هراءً.

فلا بد، إذن، لكل شيء من قواعد وأصول، ولا بد للناس من المحافظة على تلك القواعد والأصول وعدم الخروج عليها أو مخالفتها، وإلا اضطربت الأمور وفسدت الأحوال.

\* كاتب وإعلامي أردني

Salahjarrar@hotmail.com

للإجزاء الوقت، واتخاذها مظهرًا من مظاهر الثقافة، يصطلم بصديق له (أحمد) ما إن يقع بصره عليها حتى يختطفها من يده متمتعًا بتلك المادة، متنفعًا إلى التسبيح بعباتها في غير قليل من التوتير المكثوم، والانسجام غير الخفي (٢). وعلى الرغم من أنه فرط نحو خمس سبحات للراوي، إلا أنه لا يتقلع عن عادته تلك، وهو مثلما يقول عنه الراوي "قلما تنجو سبحة من أصابعه النشطة المتعجلة التي تأتي على التمام المقدر بضربة سحر أسود (٤)". فهل ترمز هذه الظاهرة التي طلمت علاقة عدد من الأصفياء لا يتجاوز الأربعة اعتادوا الجلوس في أحد المقاهي بعمان، "لجانب مهتر خفي من تلك المصادقة ؟". هذا التساؤل الذي يساور الراوي سرعان ما يبيد حُرْصه اللافت على ألا يتصور ما يسميه نذير شؤم يشوب تلك العلاقة.

ومع أن الحكاية، إذا ساء أن تستمر كذلك، تنتهي بفرد سبحة أخرى، كانت الهبة الأخيرة لمن تحقق روحها المذبة في نفس الراوي، وأن انقراض السبحة، التي هي تذكارة أمه الأخير، أثر فيه كما لو أن شيئًا صلبًا قاسمها انكسر في قلبه، إلا أنه - أي الراوي - يكتفي بالتساؤل : أليكون هذا مصطب الحياة أمام الفتح الماصف لأنفسا احتبنا التي تهب، وتستخدم فجأة (٥) .

ولعله بهذا التساؤل، الذي أنهى الحكاية نهاية لا يتوقعها القارئ، أضفى عليها ما يشبه الرمز، ونحن عندما نقرأ العناون حبات السبحة، أو المسبحة، نندكر المثل الدارج الذي يصف الأشخاص عندما يتقربون، أو يتساقطون واحدا تلو الآخر، بانقراض حبات المسبحة. فالألم التي رحلت قبيل بضعة شهور، والمصادقة المهددة بالاختلاف، ذلك كله يجعل الراوي مفتنًا بفكرة : لتفريط السبحات الواحدة تلو الأخرى (٦) .

وهذه القصة ليست ببعيدة عن اقتناص ما يتداعى في عالم الراوي الداخلي، وتصويره كما لو أنه منولوج، أو تصور للأشياء وهي تمر في ذاكرته كشرطي من الصور المتحركة، والحديث، الذي تدور حوله، ليس غريبًا، أو خارقًا للعادة، بل هو من أكثر الأشياء تكرارًا

## بلاغة الأنفة في

## » سحابة من عصافير « لمحمود الريماوي

د. إبراهيم خليل \*

سحابة من عصافير هي المجموعة القصصية الأخيرة لمحمود الريماوي (٢٠٠٦) الذي اعتاد متابعة قصصه الوقوف على الجديد المدهش مع كل مجموعة قصصية تطبع له وتوزع (١). فمنذ البداية عرف بأسلوب يقرب من محاكاة الواقع في سرده، ورسمه للأشخاص، وتوحيه للبدائية والعبكة والغائبة حيناً، وابتعاده عن ذلك حيناً آخر، مقترباً من التجريب، والتكثيف، الذي يفنى القصة عن بنائها التقليدي المتدرج من البداية نحو الخاتمة.

في جلسة واحدة، لأن كل واحدة منها تصعبه - في أثناء قراءته لها - إلى جو مختلف عن الأجواء الأخرى، لكنه مشابه لها من جهة واحدة، وهي حرص الكاتب اللافت على إحاطة قارئه بأجواء من الدهشة.

### مبات السبحة

في القصة الأولى، وهي بعنوان حبات السبحة مفارقة ساخرة توفع القارئ في أسرها، وتحت تأثير سحرها، وكأنه يصغي إلى نكتة جادة من تلك التي تجعل السامع في غابة الانبساط والانشراح.

فالراوي لا يفنا يستخدم السبحة

وربما كانت القصة لقطة أو مشهداً لشريحة من الحياة، أو حياة شخص، مكتفية بذاتها عن أي تحرك زمني بين نقطتين، إحداهما الابتداء، والأخرى الانتهاء. وسافقه ذلك، منذ زمن مبكر، لكتابة القصة القصيرة جداً، قبل أن تصبح تقليمة لدى غيره من كتاب الجيل الحاضر. ولم تبرا قصصه من الحسن الغرائبي، والمجانب، الذي ينعن إمعاناً لافتاً في تصور الأشخاص، والحوادث، تصوراً يناهي المقول، ويتجاوز نمط المحاكاة، متعمداً كسر حواجز التوقع لدى القارئ.

والمجموعة الجديدة "سحابة من عصافير (٢)" فيها من جل تلك الأساليب، لذا فإن القارئ لا يمل مثل هذه القصص، حتى وإن قرأها



مقتنع بأن الأشجار تعطي، وهو قد  
ذلك تركض. كأنما هي هاربة من  
مجهول نحو مجهول آخر، وقد  
بهمه ذلك الانشغال عندما زاد  
برفقة أبوه البلاد التي أخرج  
منها والده، فالأب قد أن حاز  
إنما من المحدثين (١٢) لزيارة  
بلاد استخدم سيارة سياحية  
مستأجرة، وفيما كانت السيارة  
تطوي المسافات طلياً غربي رام  
الله، بين مساحات من الأرض  
الصحراء التي امتلأت بأشجار  
الزيتون، والذين، وكروم العنب،  
فجوهية ابن الرابعة الذي نشأ  
بين أربعة جدران أمام جهاز  
التلفزيون (١٢) بأن الأشجار  
تمشي، وهو ينظر إليها مستغرباً  
من وراء زجاج السيارة الجانبي  
فيراها متطلعة بأقصى سرعة،  
لكّن ما التي فأجابه هذا القول  
تته إنما عل. حقيقة يعلمها

وهي أنَّ الأشجار لا تمضي، وتحاول  
ارتفاعه موكبةً أنَّ الأشجار لا يمكن أن  
تستريح لها بساطة لا تملك قوائم  
الكاحليات، ولا أجنحة كالطيور ولا  
أقدام كالناس، وعندما يصغر الطفل  
أرابع تحاول إيقاضه تستطلب من  
الآب إيقاف السيارة، وتخرجه منها  
لقضاء حاجته تحت زينة كبيرة،  
وقبل أن تعيده إلى السيارة تستعد  
اليلاحظ الشجرة التي تقف عندها،  
وتستعد تفرعه الطويلة المتأفكة، وهل  
تستريح أو تمضي أو لها قدمان، فبدت  
له هلال - في وقتها تلك - مثل كائن  
يقول أياكم متقدم الأذرع، لكنه بلا رأس،  
وبلا قدمين.

وهذه التداعيات التي تتعامل هي  
دخول الصبي سببها أنه نشأ بين أريمة  
جدران، ولم ينشأ بين الأشجار، ولم  
يألف رؤية الكثير منها، ولم يسمع  
أصوات الصراخ التي كانت تتردد  
داخل الشجرة.

وعندما انطلقت السيارة من جديد عاد الطفل ليقول لأمه الأشجار تمشي أيضاً. وعندما يتدخل الأب شارحاً ما يراه الابن تمكن بعد لأي من إقناعه بأن الأشجار تمشي عندما تمشي السيارة، وأن هذا ويتوقف حين تتوقف السيارة، وأن هذا كله ما هو إلا خداع بصري طالما كان هو نفسه ضحية له فظننه حقيقة وهو

محمود الريماوي  
الوديعه



في حينها اليومية، وأكثر بساطة مما يُظن، ومع ذلك يسلط الكاتب عليه الضوء، فيجعله من خلال تحليله الدقيق لما يتصادى في نفس الراوي، إلى حكاية مشوهة، وممتعة، ولا تخلو من دلالة على انفراط عقد الأحباب.

وهذه الطريقة التي تقوم على (حادثة) في منتهى البساطة، وطبيعية، مما يفاده الناس في حياتهم البعيدة عن أيّ تصنيع، واختراع، تتجلى في قصة ناس (٧)، التي جعل منها كحاكي لا تغلو من غرابة تبيت الإحساس بالندشة لدى القارئ، فعلى غير العادة، سليمان - بطل هذه القصة - يستيقظ في الصباح، فيملؤه شعور بالرهبة في الحياة، وقد ملاه ضوء النهار فضاءً المسحور، وهو الموظف

من عشرين عاماً في ( البلدية ) يؤدي  
مطهوسه المتعاده : الدخول إلى الحمام،  
حلاقة الذقن، وتناول الفطور البسيط  
تحت ضغط الوقت القصير  
المتبقي(٨). وبأسلوب يخلو من التنصع  
يوجهي لنا الكاتب بانقلاب مفاجئ في  
تصرفاته السيد سليمان. فبعد أن فرغ  
من إهضامه، واستعد للعدادة، جلس  
قائلاً للتلفزيون شارد العذبة وبدأ  
في تناول الشاي، وتدخين السجارة  
الأولى، التي لم يخره إغراقها من أن  
يتحدث واحدة أخرى. لكن بعد الثانية  
أخذت تحترق ببطء في الفضيض(٩).

وهذه العبارة الأخيرة بمنزلة الإشارة التي تنبه الكثير، فهو أن كاتبها أراد أن يقول هذا، وأراد أن يصرح بما توحى به، لكتبت ما يمدل به من الإيجاز والإطناف، لكن الرمياني، بقلته المتورطة القاطمة على الإيحاء، اكتفى بهذه الكلمة ليقول لنا: إن سليمان لم يمهله الموت حتى يفرض من السجادة الثانية، وحكمة القصص هي التي تستضيء على هذه العبارة تلك الإعجابات الفنية بالكثير مما لم يقته الراوي، فعندما كتبت المرأة من زوجة من الخليج قلت أن الناس غاليه، وعاموه انهم، غير أن الحقيقة تكشف لنا... فعندما حاولت إيقاظه للمرة الثالثة... يتبين أنه لم يعد لي حاجة إلى إحسانها

عليه بالاستيقاظ، وهذه طريقة أخرى أيضاً في الصدق الذي يقرّب من الضمير باعتداده على الإيمان والتمسح بدلائل من التقرير والتصريح، فيمد تلك العبارة المحيية، يخبرنا تلكا بيان الأملية الأرمية بدأت كتابها نوات ميّنة من الناس من حين الآخر. وبالطريقة ذاتها يخبرنا بأن الأمل لا يد وأن تقارب الحياة، وهي تفتن لذلك ما دام هذا الفراق سيئتم على أن تلقى الضمض الضمض الضمض الشوق إليه (١٠).

الأشجار تمشي

وفي قصة الأشجار تمضي نجد مفارقة غريبة تتضح من العنوان (١١)، وهو يذكر القارئ، بحكاية رزقاء البهائم، التي تنبت بغزو الأعداء البهيماء متمسكين بأغصان الفجر، فقالت: إني أرى شجراً يضيء، فلم يصبها الناس، وانتهت الحكاية بأجناح المحبة، وافتتاح عيني القارئ إلى رزقها التي تزدن على منبره شهر. فلقد هذه الأسطورة لزمانها، لأن القصة التي كتبها محمود الرضائي بهذا العنوان لا علاقة لها بها لأن باب الإشارة للأشجار التي تمضي والتمضي.

أما الطفلُ، في هذه القصة، فهو

صغير في مثل عمره (١٤).

وهذه القصة - كالقصص السابقة - تتألف من حدث عادي جداً، ولكن المؤلف بلعمة من لفته الملوحة بإلحاحات أجال الأمر إلى حكاية ذات دلالات سياسية، من غير أن يقع في المباشرة التي تسطح الفن، فهذا الخداع اللطيف حرم منه إلى الأبد لكن الخداع البشري ذا الأشكال الكثيرة لم يحرم منه بل نال ما لا يحصى عدداً.

فبطريقته المعهودة في التبسيط يقول لنا: إن أطفال فلسطين الذين ينشأون في المخيمات أو في مدن المنفى، بين الجدران وأقسام أجهزة التلفزيون، يحرمون من أبسط الحقوق، وفي مقدمتها حقهم في المعرفة الحقيقية بالحياة، والخبرة بالمطبعة، والأرض والأشجار والسماء وجبل ما هو ضروري، ولم يستخدم الكاتب في تقديمه لهذه الفكرة إلا إشارتين، أولاً: عندما ذكر حيازة الأب لتصريح زيارة، وهو بهذه الإشارة يعيّننا إلى رسميد ضخم مما تخزنه الذاكرة حول هذا الموضوع. والثانية عندما تلاعب بالألفاظ، فوضع كلمة البشري موضع البصري، وأصلا بين الفطين بتكرار كلمة خداع.

ولعل هذا يعيدنا إلى النقطة التي انطلقنا منها وهي العنوان، فالأسطورة - زرقاء اليمامة - قامت على الخداع. والمعنون أيضاً يقوم على الخداع، فالحصول التي انتهت إليها القصة هي إقناع الطفل بأن الأشجار لا تتركض، ولا تسفل، والخداع البشري هو القاسم المشترك بين الأسطورة والواقع السياسي الذي يعانيه أطفال فلسطين في المنفى..

والفكرة التي تقوم عليها قصة الأشجار لا تمشي فكرة مركبة وشديدة التقيد، وتجمع بين عناصر متباينة، لم يخطر بالبال أنها من الممكن أن تجتمع، بيد أن الكاتب بلفته وقدرته على الإيجاز، والإيحاء، ضمن ذلك كله للقصص، التي لا يشمر القارئ إزماماً بغير الإحساس بالدمشة.

#### نورية منين

ويقتصر على ما يواي في قصصه هذه

## الفكرة التي تقوم عليها قصة «الأشجار لا تمشي» فكرة مركبة وشديدة التقيد، وتجمع بين عناصر متباينة

- فضلاً عن الحوادث البسيطة التي يرويها بأسلوب غريب عن المألوف - النماذج البشرية التي تشد القارئ شداً. فملوة على (أحمد) هي قصة حيات السبيحة، والسيد سليمان في قصة ناعاس، والأب الذي يعود لزيارة بيلاده بعد تهجير قسري لمدة تربي على عشرين سنة، يمرقنا على نموذج آخر عادي هو السيد إبراهيم - بطل القصة نوبة حنين - الذي يدير محلا للسوبرماركيت..

هنا هي إشكالية السيد إبراهيم ؟ تلخص - ببساطة - في ملاحظته التي يشاركه فيها كثيرون بلا ريب - وهي اختفاء قطع النقود الصغيرة من التداول. ولا سيما قطعة الـ ٢٥ فلسا التي كانت من قبل لعشرين فلسا فقط. أما القطعة الأصغر ذات الخمسة فلسات (نصف قرش) التي تسمى (تمريقة) فقد باتت تثير السخرية أكثر من أي شيء آخر. وقد لاحظ السيد إبراهيم أن بعض الزبائن يتنازلون عنها عندما تبقى لهم في ذمتهم وكأنهم يتنازلون بأنفسهم عن تقيصة (٥).

ويصحبنا السراوي في رحلة داخلية نتوغل فيها عبر عوالم السيد إبراهيم وعلاقته الدائمة بهجاز (الكاش) والقطع المكسدة فيه، من ورقية وغير ورقية، بيضاء ونحاسية وذهبية، وطلع نقدي قلب عليها فئة القرش. وهو في علاقته هذه يختزن فيضا من الذكريات: التمريرة ورسمها على الأوراق بقلم الرصاص، وقيمتها الشرائية سابقا عندما كان يشتري بها الصبي فسقا، أو فولا نابتا، أو ترسما،

أو نصف سندويش فلافل، أو ما يحلو له. وأما اجتماع عدد من التعريفات في يد الصبي فكان يمد ثروة، ولا بأس في أن يستبدن منه أحدهم بعضها لسند حاجة سريعة. ومن ذلك أن الصبي كان يستطيع أن يحول القطع النقدية الأكبر كالفلسات والبرايز إلى (تعاريف) ليوهم نفسه بأنه يمتلك الكثير.

وأيا ما كن الأمر، فإن السيد إبراهيم، في هذه القصة، يقع تحت تأثير هذه القطعة، التي لم تعد متداولة بعد أن كانت تمثل شيئا مهما لدى الناس. وليس أدل على ذلك من أنهم اعتادوا القول، عند استغنائهم بشيء، لا يرضون عنه "لا يساوي تمريقة" أي أنها شيء كبير وفجأة يتغير اتجاه القصة في نوع من المفارقة التي تلذ القارئ، فإذا بالسيد إبراهيم يتلقى كشف حساب سنويا من البنك كما هي العادة. واستوقفه الرقم الذي يدل على مبلغ رسوذه في البنك، وهو ينتهي ب ٩٩٩ قرشا ونصف القرش (١٦). أي أن الرصيد يقل تمريقة واحدة حتى يصبح الرقم كاملا بلا كسور. وناهيك عن إعجابه بدقة موظفي البنك، فقد نهيا له أن هذه التعريفات شيء ذو قيمة كبيرة، فلوأما لكان الدينار الأخير كاملا غير منقوص. ولو لم تكن لتلك التعريفات قيمتها لأضافوها، وأصبح الرقم خاليا من الكسور التي تزدي في معظم الأحيان لتعقيد العمليات الحسابية. وإذا لقطعة النقود هذه - خلافا لما ظن رجال وخسب - قيمة يشهد على ذلك بنك كبير (١٧).

ويستطيع القارئ الجزم بأن هذه الحكاية مما يحكيه الناس ويتداولونه في حياتهم اليومية، فالتضخم اجتاحت كل شيء، ولم تعد للقطع النقدية الكبيرة، ولا الصغيرة، قيمة تذكر. ولكن الكاتب، بأسلوبه القائم على إكتفاء ما يسود في نفس النموذج القصصي (السيد إبراهيم) والربط بين التصوير الخارجي له، والتصوير الداخلي عن طريق الاستبطان، والتحليل بإلقاء الضوء على ما يعبر في رأسه أفكار، وأسئلة، عن طريق هذا الأسلوب جعل من الحكاية المألوفة حديثا غريبا يستحق أن يصكى، وأن يوظف في أداء رمزي يشير من قرب لإشكالية أدت إلى تآكل الدخل، وهبوط القيمة الشرائية

القصص القصيرة



لما يملكه الناس من نقود أضحت هيباً للماضي بلا قيمة.

ولا تخلو الحكاية نوبة حنين من طابع فكاهي يشبه ما وقفنا عليه في قصة حيات السبعة وقصة الأشجار تمشي.

### التقيض والتقيض

وقصص الريماوي هذه لا تخلو من فكاهة أو دعابة تصفي شيئاً من التشويق عليها، إلا أن بعض هذه القصص تكاد تخلو منها كقصة اليوم الأخير. وهي قصة تروي اللحظات الأخيرة من حياة امرأة بلغت من العمر ٧٧ عاماً وقد ألزمها المرض فراش الموت. غير أنها لا تخلو، إذا نحن دققنا فيها النظر، من ذلك الجانب، فالأين يروي عن أمه ويذكر من خلال اللحظة الأخيرة أيام العمر التي مضت في تركيز شديد على ما له صلة بالموت، والموت، والمرض والأطباء، والعلاج... فإن ينحصر تفكير هذه السيدة بالموت، وتفكير الراوي الابن بالحياة، هو الذي يجعل منهما في هذا الوقت بالذات - على الأقل - طرفي نقيض. فهو يذكرنا بأنها كانت تبدي إعجابها بالطبيب الذي اصطحبها إليه للعلاج (١٨) ولا تمل الحديث عن نفع الدواء الذي وصفه لها مع أنه في الحقيقة لم ينفعها أبداً. وعندما ضجر الفتى من تكرار شأنها عليه، وعلى حنكته في الطب، ووصف الأدوية، أخفى عنها أن الطبيب المذكور أخفق في علاج نفسه، وأنه مات. وهذا الموقف في القصة لا يخلو من دعابة على الرغم من أنه لا يحتمل الفكاهة. لكن الكاتب أورد في سياق يجعل من السخرية أو التهكم أمرين مقبولين.

وهذا الخاطر الذي يدهام الراوي في أثناء سرد ما جرى في اللحظات الأخيرة من احتضار هذه السيدة يمثل نوعاً من المفارقة الساخرة، التي يواجه بها الإنسان المعاجز الموت. وعندما يروي لنا ما رآته الأم في منامها من أن أمها تعاتبها لكونها لا تزور قبرها، فتؤكد لها الأم أنها على العكس توافل على ذلك منذ زمن طويل، تقول لها الجدة: لكن القبر الذي كنت تزورينه هو القبر المجاور لا قبيري (١٩). وهذا أيضاً من الخواطر التي دهاهم الراوي في أثناء حديثه عن وفاة الأم، فمع أن الموقف

من التاحية الماطفية الخالصة موقف مأساوي، إلا أنه - من الناحية الفنية - فيه شيء غير قليل من الحرس على إبراز المرارة عبر التهكم على المصير الإنساني. وربما كان الموقف أكثر مرارة عندما يخبرنا بأن الأم كانت تكلم نفسها - ذات يوم - وهي تنظر إلى الأمطار الغزيرة، وتتساءل عما يشمر به شقيقها الذي توفي ولم يمس على دفته إلا أسبوع واحد.

وأكثر من ذلك يخبرنا الراوي بأن الأم، في السنوات القليلة الأخيرة كانت تشبه نفسها - وقد عاشت طويلاً - بمن يتناول طعاماً رائداً عن الحاجز (٢٠). ومع غرابية هذا الإحساس، ودلالته على استنساها الفريزي للموت، إلا أنها كانت تشبه بالحياة، ولا يروق لها أن تموت، ولطالما عثرت عن حيرتها من أن ابنتها - شقيقة الراوي - توفيت قبلها، فمن المؤكد، وفقاً لرأيه، أن ثمة خطأ في ذلك، لكن ما هو سؤال ثالث تكرره.

ومثلما ذكرنا من قبل، لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة. فمن الأحلام التي تتذكرها المحتضرة رؤيتها رجالاً غريباً يقومون بدفنها، وعندما تسألهم عما يفعلون، لا يكلمها أحد منهم، وإنما يستمرون في مواصلة الدفن. وذلك ما كان على وجه الحقيقة في اليوم التالي.

وهذه القصة، بلا ريب، ينسجها الكاتب من هتات الواقع اليومي، فأكثر الناس يتصدلون بمثل هذا عن الأشخاص حين يموتون. ولكن الكاتب، بما أوتي من قدرة على تطويع الحوادث،

**لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة، وقصصه لا تخلو من دعابة تصفي شيئاً في التشويق عليها**

والمحكيات، لتكون عملاً قنيا يذمل القارئ، ويدهشه. قدم لنا قصة تجمع بين المصاطلة والعمق، بين الواقعية والغرائبية، بين السرد والحوار، وبين السخرية والكبابة... وهذا النسيج الذي يقوم على التركيب، ومزج المختلف، هو الذي يجعل الراوي، ولا ريب، معجباً بالقصة، مستمسكاً لتأثيرها القوي في نفسه: فالرؤية المركبة في العمل الفني - أياً كان نوعه - أكثر تأثيراً في المتلقي من الرؤية ذات البعد الأحادي.

قلو أن الكاتب اقتصر في هذه القصة على ذكر الموت، وما يجره من أحزان، لكن وقعها في نفوسنا مؤثراً، لكثرة، على البقية، أن يبلغ ما بلغه من تأثير وهي على هذا النحو من التشكيل الذي يجعل التقيض إلى التقيض.

### خيط ريس

وللفكاهة في قصص الريماوي سحرٌ غريب، يذكركنا إلى حد ما بالنجاح الذي حققه زكريا تامر (٢١) في مجموعاته القصصية: ربيع في الرماد، والربعد، وممشى الحرائق، والنسور في اليوم العاشر. والكاتب الريماوي نفسه لا ينكر هذا الخيط الرفيع الذي يصل تجربته هذه بتجربته القاص السوري. وقد أشار إلى ذلك صراحة في قصته القصيرة الكثر (٢٢). فهي تدور حول شخص (عيد السعال) ظن إخوانه وأشقائه وأصدقائه أنه عثر على كنز، وقد جاسوا لكي يقاسموه. وعندما استيقظ من نومه فالفهم بتعلقون حوله، ويخاطبونه خطاباً لا يخلو من تهديد، ووعيد، إن هو لم يدفع إليهم ببصيص من الكثر. خاطبهم ببراعة قائلاً: لا شك أنكم تمزحون (٢٣). فلم تكن لدى عيد المال أي فكرة عن الموضوع الذي يتحدثون عنه. ومع ذلك انهالت عليه عبارات التهديد والاثام، تارة بالبليل الشديد، وتارة بالاعتداء على حقوق الآخرين، والاستئثار بالمال وحده، وهذا يخالف الشرع، ويخضب رب العالمين. ولم يفهم أن يدعوا بالعمل والاستثمار جماعة إذا هو قدم لهم ما يستحقون.

عندئذ فكر عيد المال في نفسه، فقبل أيام قبض راتبه ولم يبق منه

## غريب وعجيب

ومثلما اعتدنا جمع الريمايوي في قصصه بين الواقعي، الذي يقوم على مبدأ الحكمة التي تحاكي ما يجري في الواقع والنقص الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب من القارئ أن يصدق ما يروي له، لأنه - ببساطة - ليس محاكاة للواقع، نجد في مجموعته الجديدة قصصاً غرائبية، ومن بين هذه القصص قصة "الشجرة تليطير" (٢٦) التي تروي ما تمتعته شجرة تفاح صغيرة ذات يوم وهو أن تتحرك وتغادر مكانها، فقد طالما ثبتت فيه، على حين أن الطيور تحلق مبتعدة ثم تعود إلى أعشاشها، وكذلك ثمة طائرات ورقية مشدودة بشظايا رفيعة طويلة كثيراً ما تراها ترزرف في السماء، وهي ليست أقل من تلك الأشياء رغبة في التحليق وال الطيران.

لكن الشجرة المجاورة لها تقول بترنم: ذلك يعني أن تقلمي من جذورك (٢٧). ولأن الجارة أكبر منها فقد أخذت إلى الصمت على مضض، ولكنها تقرر أن تلطير في الليل وتعود إلى موضعها في النهار.. وهكذا أحدثت تدرج سحابة نهارها على الطيران.

ولا شك في أن مثل هذه القصة - الحكاية الرامزة توحى للقارئ بدلالات عدة، فهي تعبر عن مثل الكائن من البقاء على هيئة واحدة طوال أيام العمر، فالرغبة في التغيير شيء طبيعي، وقد توحى لقارئ آخر بشيء مختلف، فقد تدل على الثقة إلى الحرية، حرية الكائن في أن يطير ويحلق ويعود إلى مكانه متى أراد وشاء. وقد توحى لقارئ ثالث بأن القبول بالامر الواقع، على حساب ما ترغب فيه النفس، لا يعني بالضرورة أن هذا الكائن غير فضولي.

ومن القصص التي تدرج في عداد هذا النوع الغرائبي قصة سحابة من عصافير التي جعل الكاتب منها عنواناً للمجموعة (٢٨).

فموقع هذه الحادثة التي نسج



التراب إلى تثر.

فلو قرأ القارئ الفقرة التي تضمنت الشائم، والتهديدات التي انصبت على عبد المال من إخوته (٢٥) وهي ما يقوله الناس الماديون في مثل هذه المواقف، لوجدوها وضمت في سياق يجعل منها صياغة فنية، كما لو كانت صورة شعرية مبتكرة في قصيدة لا في حكاية. وهذا لا يعني أن الكاتب تصنع وتكلف، وإنما اقترب بها من عالم هؤلاء الأشخاص، وجعلها صورة من صور التخويل الذي يحيل ما هو على الورق وأما يتيق في وعي القارئ بما فيه من تجسيد مادي متحسوس.

**جمع الريمايوي في قصصه بين الواقعي الذي يقوم على مبدأ الصبغة التي تحاكي ما يجري في الواقع، والقص الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب التصديق**

سوى عشرة دنانير موجودة في جيبه، ولن يخبرهم بمكان الدنانير العشرة، فاستوى في جلسته، وقال لهم: الصحيح أنني عثرت على كنز، وهو من حقي وحدي، ولن أهبكم منه شيئاً، واركبوا أعلى خيولكم. ولم يكد ينهي كلامه حتى انتهالت عليه الصفقات والكمات..

**والفرقة في هذه القصة الكثرة تبدأ الآن.**

فبعد أن أفاق من غيبوبته على زوجته وهي ترد إليه ملايمه، وتطلب ما فيه من الرضوض والكنيمات، وجدها مقتنعة بشوره على كنز، فأخذت تشجيمه على هذا الحزم مع أولاده وأخوته قائلة "ليس لهم أي حق، حتى الأولاد ليس لهم أي حق ما دمت على قيد الحياة، فإذا ما أخذ الله وديته بعد عمر طويل، فليثوروا (٢٤) حلالاً زلالاً. ولو توقف الأمر عند هذا الحد لكان مائق عبد المال، لكنه عندما خرج من البيت للشوارع كي يشم بعض الهواء، فوجبه الناس - كلهم من غير استثناء - يسيرون، ويتحنون أمامه: الجيران، وأبناء الحي، والمارة في الطريق، على الرغم من أنه لم يتكرم على أي منهم بإبسانة واحدة. فقد صدقوا - كلهم - حكاية الكنز المزعومة، وحسبوه من الأثرياء الذين يستحقون التجميل، والتقدير لغناهم، فأسرع عندئذ إلى أقرب حانة لكي يذفن فيها أجزأته..

وهذه الحكاية التي رواها السارد في غير كثير من الكلمات ( أقصوصه مكثفة جداً) تصور الفرق بين الوهم والحقيقة، وهم الكنز والحقيقة الفقر. والدنانير العشرة المتبقية من الراتب، وهم الشراء وحقيقة العوز والحاجة إلى ما يساعده على النسيان، وهذه الحكاية، كثيرها من الحكايات الكثيرة التي يتداولها الناس في حياتهم اليومية، لم يبق فيها المؤلف - في الواقع - بغير الترهيب، وإضفاء اللبس الرشيق على سرده، وهي لمسات لم يكن بإمكانه أن يضفيها على حكاية عبد المال لولا لغته القصصية المحكمة التي تحيل

ولادة القصة سحابة من عصافير الجوارح



سنواتي الأخيرة، وما أنت ذا قد كتبتها قبله (٢٥).

ثم يطلب منه أن ينسى الأمر كله، فتمة قوة محو خفية ماحقة وهائلة توابك قوة الكتابة أولاً بأول، ولها ترى هلة الناس الذين يقرؤون..

فالقصة تبدو من خلال قداخل هاتين الحلفتين - على الرغم من واقعتها - حكاية غرائبية، فكيف يكتب القاص قصة شخص آخر وهو لم يقرأها قبلاً؟ وكيف يكتب قصة ما تزال فكرة في ذهن كاتب آخر؟ وكيف يؤكد صاحب قصة دفتر الهواتف أن القصة، سواء الأصل أم النسخة، كليهما، أوهاام دافئة أمام قوة المحو (الموت)؟ وكيف يؤكد أن أحداً لم يكتب هذه القصة ولا تلك؟ لقد تطرق الكاتب محمود الريمائي في قصته هذه على نحو شخصي جداً لملامحه القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً، فالكاتب القدير هو الذي يجعلنا نرى الواقع من خلال ما يكتب، وكأنه أشد غربة من المجانب، وقد تكررت ظاهرة التقاط الحوادث من عوالم الشخصيات الحقيقية، فبالرغم من أن القصة اليوم الأخير شخصية حقيقية ولا أظنها إلا أم الكاتب، وكانت شخصاً قصة حيات السبعة أيضاً حقيقية إن لم يخب ظني، وبطل قصة من يموت أولاً لا أهنأ أنذكر وأنا أفرؤها شخصية رسمية أبو علي الكاتب المرووف.

أما حمورابي (٢٦) فبالرغم من شخصية حقيقية استنداعها المؤلف من الماضي السحيق، وأضفى عليها بحكاية المسخرة ذهن روح العصر.

فحمورابي الذي عرف في التاريخ القديم بأنه أول واضع للشرائع والقوانين يتأخر عن حضور اجتماع وعند وصوله متأخراً يلتقي بإحدى مندوبات التلفزيون، وهي مقدمة برنامج لا يخلو اسمه من دعابة (سهره صباحية) يث بين التاسعة صباحاً والثانية بعد الظهر (٢٧) وتحاول المندوبة الاعتذار له لأنها لا تستطيع أن تجري لقاءً معه الآن كونها ملتزمة بمواعيد سابقة، وتستمدد للصر للبراقيل، وقد أجرت خلال الأسبوع الأخير سبعة لقاءات للبرنامج تدور

## تطرق الريمائي في إحدى القصص على نحو شخصي جداً إلى علاقته القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً

فهل أن يصنق ما روي له فيها عن المصافير، أوالسيدة.

### بين الودية ودفتر الهراف

ثمه خط آخر يصل بين مجموعة الريمائي هذه ومجموعته السابقة الموسومة بعنوان الودية، ففي تلك المجموعة قصة بعنوان الودية (٢٨) اكتشف محمود - بطل قصة قوة المحو - أنه أعاد كتابة نص بعنوان دفتر الهواتف (٢٩) كان قد كتبه أحد القصاصين - خليل الذي يكبره بثمانية أعوام - ونشره عام ١٩٩٨. وعندما أقر محمود بوجود الشبه الكبير بين القصتين توجه معتبراً لصديقه الكاتب الذي هوّن عليه قائلاً: "لكن منا هوأته" وعندما كتب قصته الجديدة بعنوان مهندس الجسور توجه بها إلى أستاذه طابا منه أن يقرأها، ويبدى له رأيه فيها، إن كانت جيدة أم أنها في حاجة لبعض الصقل والتفتيح، فسماله خليل لماذا أمت البطل بعد أن تحقق له الشفاء؟ فاجابه فوراً:

■ إن الله وحده هو الذي يحيي ويميت، وما نحن إلا رواة، أرجو على أي حال ألا تكون قد كتبت هذه القصة قبلي.

ويجيبه الآخر الذي مرّ بوضع محبي مشابه لوضع البطل في قصة مهندس الجسور:

■ لطالما فكرت بكتابتها في

منها الكاتب الريمائي قصته هو أحد الشوارع الرئيسية في تونس العاصمة، وربما كان شارع زرقية، وفي أحد الفنادق المشهورة، فالذين زاروا تونس، وتولوا فيها، لاحظوا كثرة المصافير التي تؤم الأشجار الباسقة في ذلك الشارع، وعلو الزقزقة الصادرة عن تلك المصافير الكثيرة. على أن الكاتب لم يكتف في بناء قصته بهذه اللمعة، ولكنه عقد صلة بين أصوات المصافير وصرخة غريبة غير مفهومة الأسباب، ولا الطبيعية، تند عن سيدة في الستين تقيم في الفندق، في الغرفة المجاورة لرفقته (٢٩). وأما ما يثير فضول السراوي فهو صدور هذه الصرخة متزامنة مع انطلاق صوت المصافير، فكانها مقبلة موسيقية بشرية تصاحب هجمة المصافير لتلج (٣٠).

وتنتهي القصة، خلافاً لما يتوقعه القارئ، ب وفاة هذه السيدة المسالمة الإسبانية خنقا، في اليوم الأخير لإقامة الراوي في تونس، وفي أثناء استعداده للسفر فوجيء برجال الأمن الذين أخذوا جواز سفره من غرفته دون علمه يوجهون إليه الأسئلة حول ما سمع وما رأى، ولم يطل به الأمر ليكتشف أن المسألة استجواباً لا أكثر، ولا أقل. وقد أدت هذه الجريمة لتأخير سفره يومين، عرف من المحققين فيها أن المندوبة كانت تمناني من مرض غامض هو رهاب الطيور (٣١). وقد خضع للتحقيق أكثر التزلز إلى جانب زوج السيدة، الذي سمع بعضهم وهو يقول: لقد قتلها المصافير. وفي اليومين اللذين قضاهما الراوي بعد وفاة السيدة استغرب أن يسمع أصوات المصافير دون أن يسمع صرخة المرأة التي كانت تنم عن حيوية صاحبها منبقة عن شيء غامض، فهل كانت تلك السيدة غريبة الأطوار، ذات ميول انتحارية وإنها فضلت الموت على رهاب الطيور، وسماع الزقزقات؟ ربما يكون ذلك، وربما لا يكون.

والكاتب بهذه القصة "غريبة الأطوار" يتركنا بالفيلم الشهير لهيتشكوك "الطيور" وقد أشار إلى ذلك صراحة (٣٢). غير أن القصة تختلف تماماً عن الفيلم، فنهايتها المبهمة تترك القارئ حراً في استدلال ما يشاء من هذه الحكاية التي يتردد القارئ طويلاً

من القراءة الأولية. فهي على الرغم من اكتنازها بالمدلولات، من أبسط القصص، وأبسطها تناولاً. وهذه السمة (البساطة) التي هي مصدر قوتها، قد لا تتوفر في قصة قوة المحو، أو قصة "سحابة من عصافير" إلا أنها السمة الغالبة على بقية القصص.

صفوة القول أنّ الكاتب عزّز، بهذه المجموعة، مؤسسه المتميّز في ميدان القصة العربية القصيرة، وقصمه فيها لا تقل شأنًا عن قصص كتاب آخرين كزكريا تامر، ومحمد خضير، وغيرهم الكثير.

نالد أكابكي من الأردن

اليمير، فهو - أي الكاتب - يترك للقارئ أن يستخلص منها المعنى الذي يستنتجه انسجاماً مع تقاعله بالنص. فهل هي انتقادٌ لبرامج التلفزيون مثلاً؟ سهررة صباحية - كذا - ومن ٩ صباحاً حتى الثانية بعد الظهر - كذا - وهل هي انتقاد للمذيعين (يُسمى) سواءً من حيث المظهر، أو الثقافة، أو الخبرة؟ وهل هي انتقادٌ للجان التي تجتمع لوضع القوانين فيتأخر التأخرون، وكان الأمر لا يفيهم في قليل أو كثير؟ وهل هي انتقادٌ لانتشار الهاتف النقال انتشاراً يتجاوز المقول إلى اللا مقول؟ جل هذه الاحتمالات واردة في سياق القصة، ويستطيع القارئ أيّاً كان مستواه، أن يتوصل لهذه الدلالات

كلها حول موضوع واحد هو الموبايل. وعندما تسرد له الموضوعات فإن وقع عناوينها عليك الحلقات على مسامع حمورابي، والقارئ، طبعاً، وقع النكت الصاخبة، وأشدّها إضحاكاً وعدّها أن تتصل في هاتفيها على رقم هاتفه النقال. ولم يستوعب حمورابي الكثير مما تفضلت عليه به تلك السيدة (٢٨).

هنا - وفي هذه القصة بالذات - تختلط المارقة، بالهكم الساخر، باستدعاء النموذج القصصي من التاريخ، ومفاجأة القارئ بالمعجب الذي لا يحتمل التصديق. وهذا المزيج الفني يجعل من القصة التي لا تتجاوز من حيث الحجم قصة أمثال - عملاً فنياً يقول الكثير في اللفظ النزر

مجموعة القصص القصيرة لعماد الرياوي

مجموعة القصص القصيرة لعماد الرياوي

١. السائق من ٣٧	١. السائق من ٣٧
٢. السائق من ٣٨	٢. السائق من ٣٨
٣. السائق من ٣٩	٣. السائق من ٣٩
٤. السائق من ٤٠	٤. السائق من ٤٠
٥. السائق من ٤١	٥. السائق من ٤١
٦. السائق من ٤٢	٦. السائق من ٤٢
٧. السائق من ٤٣	٧. السائق من ٤٣
٨. السائق من ٤٤	٨. السائق من ٤٤
٩. السائق من ٤٥	٩. السائق من ٤٥
١٠. السائق من ٤٦	١٠. السائق من ٤٦
١١. السائق من ٤٧	١١. السائق من ٤٧
١٢. السائق من ٤٨	١٢. السائق من ٤٨
١٣. السائق من ٤٩	١٣. السائق من ٤٩
١٤. السائق من ٥٠	١٤. السائق من ٥٠
١٥. السائق من ٥١	١٥. السائق من ٥١
١٦. السائق من ٥٢	١٦. السائق من ٥٢
١٧. السائق من ٥٣	١٧. السائق من ٥٣
١٨. السائق من ٥٤	١٨. السائق من ٥٤
١٩. السائق من ٥٥	١٩. السائق من ٥٥
٢٠. السائق من ٥٦	٢٠. السائق من ٥٦
٢١. السائق من ٥٧	٢١. السائق من ٥٧
٢٢. السائق من ٥٨	٢٢. السائق من ٥٨
٢٣. السائق من ٥٩	٢٣. السائق من ٥٩
٢٤. السائق من ٦٠	٢٤. السائق من ٦٠
٢٥. السائق من ٦١	٢٥. السائق من ٦١
٢٦. السائق من ٦٢	٢٦. السائق من ٦٢
٢٧. السائق من ٦٣	٢٧. السائق من ٦٣
٢٨. السائق من ٦٤	٢٨. السائق من ٦٤
٢٩. السائق من ٦٥	٢٩. السائق من ٦٥
٣٠. السائق من ٦٦	٣٠. السائق من ٦٦
٣١. السائق من ٦٧	٣١. السائق من ٦٧
٣٢. السائق من ٦٨	٣٢. السائق من ٦٨
٣٣. السائق من ٦٩	٣٣. السائق من ٦٩
٣٤. السائق من ٧٠	٣٤. السائق من ٧٠
٣٥. السائق من ٧١	٣٥. السائق من ٧١
٣٦. السائق من ٧٢	٣٦. السائق من ٧٢
٣٧. السائق من ٧٣	٣٧. السائق من ٧٣
٣٨. السائق من ٧٤	٣٨. السائق من ٧٤
٣٩. السائق من ٧٥	٣٩. السائق من ٧٥
٤٠. السائق من ٧٦	٤٠. السائق من ٧٦
٤١. السائق من ٧٧	٤١. السائق من ٧٧
٤٢. السائق من ٧٨	٤٢. السائق من ٧٨
٤٣. السائق من ٧٩	٤٣. السائق من ٧٩
٤٤. السائق من ٨٠	٤٤. السائق من ٨٠
٤٥. السائق من ٨١	٤٥. السائق من ٨١
٤٦. السائق من ٨٢	٤٦. السائق من ٨٢
٤٧. السائق من ٨٣	٤٧. السائق من ٨٣
٤٨. السائق من ٨٤	٤٨. السائق من ٨٤
٤٩. السائق من ٨٥	٤٩. السائق من ٨٥
٥٠. السائق من ٨٦	٥٠. السائق من ٨٦
٥١. السائق من ٨٧	٥١. السائق من ٨٧
٥٢. السائق من ٨٨	٥٢. السائق من ٨٨
٥٣. السائق من ٨٩	٥٣. السائق من ٨٩
٥٤. السائق من ٩٠	٥٤. السائق من ٩٠
٥٥. السائق من ٩١	٥٥. السائق من ٩١
٥٦. السائق من ٩٢	٥٦. السائق من ٩٢
٥٧. السائق من ٩٣	٥٧. السائق من ٩٣
٥٨. السائق من ٩٤	٥٨. السائق من ٩٤
٥٩. السائق من ٩٥	٥٩. السائق من ٩٥
٦٠. السائق من ٩٦	٦٠. السائق من ٩٦
٦١. السائق من ٩٧	٦١. السائق من ٩٧
٦٢. السائق من ٩٨	٦٢. السائق من ٩٨
٦٣. السائق من ٩٩	٦٣. السائق من ٩٩
٦٤. السائق من ١٠٠	٦٤. السائق من ١٠٠

## في زمنها إهداء

أما في شهادته عن (رواية السيرة الذاتية) التي قدمها في مؤتمر الرواية العربية عام ١٩٩٨ في القاهرة - فإنه ثبت الرأي نفسه، قال: (وإذا كان ثمة حقيقة شخصية للكاتب يبحث عنها القارئ، فإنها حقيقة كتابته. الكاتب هو نموه في حدود صفته ككاتب، وبشكل أكثر وضوحاً ومفهومية قال: (هكذا يتحدد مفهوم لرواية السيرة الذاتية، الذات المفردة هي بؤرة النص. وعالم هذه الذات وارتباطاتها هي مشهد النص العام).

والسؤال: لماذا يذهب الروائي إلى رواية السيرة الذاتية، إذا كان الكاتب يكتب تجربته. ونصه مرآته- كما ذكر أعلاه؟

يقول الكاتب الفرنسي جورج ماي: "إن صبح أن الرواية والسيرة الذاتية ليستا إلا طريقتين لتحقيق حاجة واحدة هي تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلق أو بتمكينه من الأفلات من ريقه الزمن، انضمت لنا بذلك أمور كثيرة. ومن هذه الأمور " أن الكتابة صموماً، والأدبية خصوصاً، لا تخرج عن مجال تبين قدرة الإنسان على الخلق. لكنه خلق مواز لما هو خارج الورق وليس مساوياً له ولا مشاركاً فيه: (٢).

وبتعبير آخر: إن الروائي يخلق "كائنات من ورق" بتعبير رولان بارت. أما الخلود هاكذوية يخادع أو يطمأ من فيها

عن الكاتب جورج بومر

هذا وينبغي الانتباه إلى أن رواية السيرة قد تتبني على سيرة ذات، وهذا ما يجعلها أقرب إلى البيوغرافيا منها إلى سيرة فرد في مجتمع، أو رواية سيرة. ذلك أن كتابة السيرة ينبغي - كما يرى البعض - أن تكتب ضمن تاريخ- أي ذوات أخرى. وهذا ما ذهب إليه جورج أمادو عندما قال: ينبغي تضمين النص الروائي أن الإنسان لا يعبر وحده. وإن له ماضياً وحاضراً ومستقبلاً).

وهال: (يدل ظهور الفن الروائي بشكل أساس أن لا يوجد مجتمع دون تاريخ وأنه لا يوجد تاريخ دون مجتمع.

## اللامرئي والمحسوس في: (أرض اليمبوس)

طارد الكبسي

لنبدأ أولاً من النهاية إلى البداية. ولنتنته من مسألة فيها خلاف بين الكتاب عموماً، وكتاب السرد القصصي خصوصاً. وهي مسألة وجود الكاتب في الكتابة. أي وجود المؤلف في نصه، وتعبير آخر، كم في الرواية من تجربة الكاتب الشخصية؟ وإذا كان هناك التباس عند هذا أو ذلك، فإن إلياس فركوخ، واضح وصريح في موقفه من هذه المسألة. فهو يؤكد وباستمرار في جميع الحوارات التي تجري وأجريت معه، وفي كتاباته الأخرى، يؤكد أن "هوية الكاتب

في نصه" حيث في التنايا والرهيشه مجمل عناصر النص تتجلى. (١) وهكذا في جملة الحوارات يذهب المذهب نفسه. مثلاً، (إن الرواية العربية الحديثة بالمعموم تتشكل مادتها الأساسية من ذات الكاتب أو من تجربته الشخصية) وقوله: (أنا أمك وجهة نظر تقول إن على الكاتب أن يكتب تجربته، وأن يطلق العنان لمخيلته.) (نصك مرآتك....) (والكتابة محاولة تجسير الهوية بين عالمي الحلم والواقع...) (٢)

## إلياس فركوخ أرض اليمبوس



اللامرئي والمحسوس في: (أرض اليمبوس)



كنت أنمت إليها وأنمت إليهم. طال الوقت وطالت الحكايات، كبرت أنا. وكبروا هم حتى كادوا يموتون، فكان لا بد من أن أكتب الحكايات قبل أن تموت هي أيضاً. فالحكايات، كأصنافها، تدفن مع جثثهم وتنتهي. وفي حمى إضرابها، كدت بذلك كله، كدت أنسى نفسي. كدت أنسى حكايتي، بالأحرى. أو إن حكايتي ما عادت تملك منها إلا حين استحضرت حكاياهم هم - أو صداها هي، فتحضر هي بدورها. (ص ٢٠).

وفي لوحة أخرى (رقم ٦-) لا يتكفي بأن تشارك شخصياته، السرد، بل يدخل القارئ في العملية ليقوم بممل الفجوات والفراغات بطريقه الآخر فألاً.

"أنت مريض، بمعنى ما، ثوب أشياء منك، فأضطر أنا لأستحضرها أملاً الفراغات في جملك الناقصة.. ثم (أنت) تترك قسطاً من الذاكرة لا تمير إنتباهك، فأضطر إلى تظيفسك منه. وأكتب، فأنا، إن سهوت ولم أفعل، فسوف أدعك تموت تحت وطأتها (ص ٧٤).

ويذكرنا هذا بتصرف إمبرتو إيكو للنص بأن (تسج) من الفضاء البيضاء، الفجوات التي يجب ملؤها.. ومن يقوم بذلك هو القارئ.

(فالنص يفترض مساعده القارئ كشرط لتبينه وتحقيق فعله) (٩) والحال إن الشخصيات الأقمه كثيرة، سواء أخذ عنها مباشرة حكاياتهم أم ورثها مودعة لديه ويصوغهم مثل حكايات خضر. فبالحكم بضربورات الكتابة ومصابي الخيال (ص ١٢).

ومنها أيضاً حكاية أول إمراة تعرف عليها: "إنها المرأة الغريبة حين تصبح مرآة يمان ذاته فيها" (ص ١٢٥).

وباختصار: "الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياته الشخصية. كما أن الكل يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقمه يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها. حسب ميشيل بوتور (١٠).

وهذا يعني كما قال (إلياس): "إن الرواية رواية صاحبها. غير أن السؤال من هو الكاتب؟ من الفرد؟ أو ليس هو، هي عمقه، أكثر من كائن واحد، بمعنى أكثر من وجه واحد؟ بمعنى أنه حمال

## اعتمد إلياس في أصماله الروائية على تربته الذاتية في المواد الأساسية البائية لها، واعترف الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها ليست سيرة ذاتية أبدأ وعلى الإطلاق

الرواية. السفينة التي ليست بعيدة عن المرآة، ليست على رصيفه، لا هي مهياة للرسو، ولا المرآة جاهز لاستقبالها. إنها حال الهمبوس: لا إلى جنة ولا إلى جحيم. أما الشخصية البائية فهي غرفة مكتبة. والحوار حول موضوعه فلسفية هي: هل تتوفر أمور العالم على ما يفسر حدوثها. وهل هناك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً. ويجر الحوار إلى مسألة الوجود، والقول المشهور لديكارت: أفكر، إذن، أنا موجود. وربما الأصح: أنا أشك، إذن، أنا موجود. ثم ضرورة فعل الكتابة، لمعالجة ما لا تمر به من جهة، ولتخفيف من وطأة الذاكرة، لئلا يعصل ما حصل لشخصية بورخيس تلك التي ماتت تحت وطأة الذاكرة.

وينهض الكاتب ليكتب!

-٣-

وهي الحقيقة إن هناك جملة أقمه من شخصيات وسواها. وسواء كانت هذه الشخصيات حقيقة أم متخيلة، فهي قناع يحملها الراوي أفكاره ومواقفه وعواطفه. إنها الشخصيات التي تشاركه كتابة النص. وعلى تعبير الشاعر الفرنسي جاك دويان: (الأنا هي الذات الفاعلة في الشعر حتماً، لكنني لا أشعر أنني أكتب وحدي، بل كأن جماعة تكتب في. هناك قوى تدفعني وتقودني، حيث (الأنا) مبرغان ما تتجرف في هذه القوى (٨) ومثالاً على هذا - هي الفقرة أو (اللوحه-٢) والحيث يدور حول الحرب - حرب السارد وحريتا جميعاً كانت خلسة. وحيث يجمع بين تجربة الحرب وتجربة المرأة. وهنا تبدأ الحكاية: جاعلاً من حكايات الآخرين، حكاياته، يقول: "

فالرواية هي الفن الأول الذي عبر عن الإنسان بطريقه تاريخية - اجتماعية مباشرة (٤) هذا إلى أن الحديث عن الذات ليس هو الهدف بخطاب إنطوائي، بل على العكس هو تأسيس لتواصل بين المؤلف والقارئ: عندما أحبك، عن نفسي، فإني أتحدث عنك.. وهذا ما يجعل القارئ يشعر بأنه معني بالنص ولا يعمل على خداعه (٥).

-٢-

وقال إلياس: أنا أقر واعترف بأن عملي الروائيين الأول والثاني: (قامات الزيد) و(أعمدة الفيار). وكذلك الثالث (أرض الهمبوس) اعتمدت فيها جميعها على تجربتي الذاتية في المواد الأساسية البائية لها. واعترفت الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها، هي البائية والنهاية، ليست سيرة ذاتية أبداً وعلى الإطلاق. إنه لك سيرة جيل).

وقال في الموضوع نفسه: أزعج أن قراءة مقفصة للروايتين: الأولى والثانية، وضمن منظور خاص، كقيلة بتوفير نص إصافني أشبه ما يكون بالسيرة الذاتية. (٦)

فهل يمكننا القول أن رواية (أرض الهمبوس): سرود الروايتين: أم أنها محاولة إكمال ما لا يكتمل. ولا شيء يكتمل.

جاء في حوار نشرته جريدة "الرأي" قوله: (لا أخفي - لا بل أعلن - أنني كشخصية خارج وكتابة في الوقت نفسه، عن تواجدي المستمر والمتصل بحيث لا أستطيع الفرار منه، حين أعترف في سرودي الروائية إلى كل تلك المراحل التي مرت بها. وهذا يعني، أنني تقنعت بأكثر من اسم دون أن أخفي هذا القناع أيضاً. لا بل أعمل في روايتي الجديدة (أرض الهمبوس) على استمطار القناع نفسه، فربما يخبرني عني بما لا أعرف، داعياً إياي إلى السفر في وكشف ما كان مطموراً قبل الكتابة.. (٧).

وتأكيداً لهذا - استنطاق الأقمه - فإن الرواية ذاتها تبدأ السرد بضمير المتكلم وضمير القالب مما هي ما يشبه الموازنة بين خطابين لشخصيتين: واحد يردد في مستشفى وشوق رأسه على الجدار، لوحة لسفينة- السفينة نفسها التي ستظهر في اللوحه (١٩) من

الرواية (أرض الهمبوس) في (أرض الهمبوس)





لأشغال من التناقضات هي ملامح منه ومن غيره؟ (١١).

-٤-

لاحظ - كما نلاحظه - العديد من الباحثين الكثير من التطورات والمفاهيم في الرواية العربية وغيرها، وعلى سبيل المثال: أصبحت البنية تعتمد بشكل أساسي على تمديدية المنظور والصوت. واستتت الأحداث لها منطلقاً بنهض على الجدل وترجيح الأصداء وعلى الحوار. وهكذا الشخصية الروائية أصبح صوته أعلى من صوت المؤلف الذي لم يعد هو الكاتب الواحد، بل الجماعة التي تشاركه في كل شيء غالباً. (١٢).

يعني - وتعبير باختين عن الرواية المتعددة الأصوات - رواية دوستوفسكي - صارت الرواية ذات طابع حوارية. إنها تبنى لا بوصفها وعياً واحداً وثاملاً يقبل موضوعياً أشكالاً أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيراً متبادلاً لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعاً للأخر حتى النهاية (١٣).

وعلى سبيل المثال. في (لوحة - ٩) من الرواية - نجد وسط رنين الأجراس: جرس روز السحار، جرس كهنة البروم، جرس راهبات الناصرة، جرس مدرسة ثراسانطة، جرس دير البلاتين، الخ. وتصاديها. تتداخل وتختلط بأصوات الشخصيات، ويتحول السرد ويتنقل بين الشخصيات:

في عمان، سألته السيدة صاحبة المدرسة: "هل بردت؟"  
قال: "تعالى إلي"

فجات، المرأة القريية، لتعلمه معنى الحنين ولذعته اللاعجة.

- أكنث تدعوها إليك، بحسب ما تكتبه؟ أم تعيد تكوين زمن بعيد سابق عليها؟

- إذن، لا تحاول أن تتعادي. واكتف بمرميك الصغيرة وبعض الحكايات المضممة عنكم. اسمعت! فخذ السرد عني إذن، لقد كان دورك لأن تحكي.

- كان حلماً ما رأيته. وما رأيته سأكحيه.

وكان ما رآه: صباب بلا نهاية. أمواه عظيمة أينما يسمت وجهي، وكأنه الطوفان. طوفان نوح - إن لم يكن هو - ثم كان أن خاطبني صوت القهار فأثلاً: هذه علامة الميثاق الذي أنا أقمته بيني وبين كل ذي جسد على الأرض... الخ (ص ١٣٧ - ١٤٧).

-٥-

تتلخص الشعرية - كما باتت مدروسة في الخطاب السردية، ولدى مشروعها أمثال: ياكوبسن وتودوروف وجان كوهين وباختين في (شعرية دوستوفسكي)، في ما يجعل الأثر الأدبي أثراً هنياً. وهذا لا يكون إلا باستخدام اللغة بصورة ما يعرف الأنزياح: استعارات، مجازات، كتابات، صور، وأوصاف، تشبيه، تكرار، موازنة، تخيل... عبر ما يمكن أن نسعه بالرواية التخيلية ومن ضمنها الأسطورية والمجاثية/ الفرائضية. الخ أما الهدف من هذا الأنزياح - ناهيك عن الهمد التزييني - توسعة المدى التخيلي الذي يمنح النص/ الصورة/ التعبير/ غنى وعمقاً وامتداداً لتأويلات وتصورات متعددة ومختلفة لدى القارئ. ولا سيما إذا ما جاء بناء الرؤيا في نص الأليغوريا Alieorg الذي يراه البعض أعظم الشعر. لأنها تخاطب القوى الشعرية والفكرية معاً. وفي هذا النص: رواية (أرض الهمبوس) - كما لاحظنا في نصوص المؤلف السابقة - نلاحظ ومج الشعرية المتميز في عموم الخطاب، وكما قال المؤلف نفسه: (ما أريد من الشعر هو أن امتلك حقيقة، بعض تمشبعاته - إن جاز التعبير - أن يري سردي وأن يساعد، في الوقت نفسه، على توسيع

**تتلخص الشعرية،  
كما باتت معروفة في  
الخطاب السردية،  
في ما يجعل الأثر  
الأدبي أثراً هنياً**

مسألة الخاتمة وتعميق المعنى، وتعدد مستوى الدلالات..) وتأخذ مثلاً قصة مريم - القصة التي كتبها في التاسع والعشرين من شهر آب ١٩٨٠ - إنه هنا لا يهد كتابة القصة تلك، بل (سيكون لريم قصة أخرى، قصة جديدة)، وهو - كما سنلاحظ - لا يكتب قصة بل يكتب قصيدة:

" تخفف إسمك من ريثه وذاب صداد  
في الصمت.

غيت عن المكان.

إنقلب جسمك بين الناس طويلاً،

إلى درجة أن صرت منسية!

كنت أصدق هذه الخديعة.

كان هذا في الزمن الخليقة.

كان في الوقت القديم حيث لا تعني  
الدعوة سوى الحزن.

والشعر الأشقر إلا الجمال.

وخضرة العينين أمنية طفولية لم  
تكبر

خلتها تحاكي الحلم، أو تتلبس،

لكنها ما كفت عن الترسب في المنام.

ضاع الأسم: استبدلته بـ " ماسة"  
فامتلاً الصمت" (ص ١٥٨)

وهكذا في (اللوحة ١٢٠) يكتب، يقص شعراً:

" كفت منفرلاً لما جاعتي المصفورة  
المصفراء، وقالت:

- أمك حبيب، وأبوك حديد، وأنت حلو  
ظريف.

ثم كبرت قليلاً لما جاعتي مريم الشفراء،  
وقالت:

- أنا حبيب، وأنت حبيب، والدنيا سرير  
لنا رحيب.

ولما بلغت حد أن أفيض علي، قال أبي:

- خشيت إرعابك، فينقطع نسلك!

وعلي رجفة يدي واصفرار وجهي  
وتحولي، قال خضر:





- لا ترمي بأمتالك في المراحض... حرام؟

وأخيراً... ما تبين صعوبة أن يجد مكاناً في الأرض الحرام، صاد إلى دروس الدين: (ولدت بأرض اليمبوس: ليست جحيماً وليست جنة، لكنها تظل جيلاً صالحاً لأمتالي أهل منه عليهما. أمل منه على العالم. (ص ١٧٢-١٧٤).

وقد لاحظ بعض الباحثين: "أن العلاقة بين النص والعالم ليست مجرد إشكالية مثيرة في النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. وفي الوقت الراهن يوجد بخصوص هذه الإشكالية موقفان أساسيان جديران بالاعتبار. وقد ميز إدوارد سعيد بين فريقيين من مفسري النصوص: الأول هو الظاهري، والثاني هو الباطني. وعلى نحو مشابه - بخصوص اتجاهات النظرية النصية - من الممكن أن نطلق على الموقف الأول: دنوي. والموقف الثاني: هرمسي.

ومن الطبيعي جداً أن يرى النقاد والمهتمون بالعالم - أو الدنيويين - النصوص متعددة تاريخياً على حوادث عامة وشرفات متجذرة اجتماعياً، بينما يرى المفسرون الهرمسيون النصوص متاملة نفسها وبلا مرجعية - ولذلك تتأبى على النقد" (١٤).

-٦-

قلنا: اليمبوس. ما هي أرض اليمبوس؟

أرض اليمبوس هي الأرض الوسطى. بين الجنة والجحيم. لا إلى الجنة ولا إلى الجحيم. وسأكتوها: لا هم مؤمنون ولا كفار. إنها أشبه بالأرض الحرام بين متقنين. هذا بالنسبة للمعنى الديني. ولكن ما هي الأرموزة أو الدلالة في الرواية - على الأقل - لأرض اليمبوس؟

شمة أسئلة كثيرة. لكن سؤالاً يليق. لن نعثر على جواب له. وحتى لو عثرنا، فلن نكتمل الأجابة لأنه: لا شيء يكتمل - كما قال الأب - نحن في الوسط. لسنا هنا ولسنا هناك. لسنا في الجنة. ولسنا في الجحيم. أهى الأرض الحرام نحن؟

وهذا يعني أيضاً: أنهن في الأرض الحرام: من الوجود واللاوجود. من الكتابة وضد الكتابة؟ أنهن في تلك (الصفيحة): صفيحة الانتظار المحايد - انتظار الذي يأتي ولا يأتي - ليست بعيدة عن المرفأ. لكنها ليست راسية على رصيفه. وليست منعوقة لتتعلق في البحر الواسع.

وهكذا أيضاً وضعنا بين سؤالين:

● هل تتوفر أمور العالم على ما يفهم حدوثها؟

● وهل هناك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً؟

وأخيراً: هل حكاية أرض اليمبوس هي الرواية، هي الحكاية نفسها كما وردت في المضان التاريخية: (سفر التكوين. ودانتي. وبيورخيس) - أم هي الحكاية الأخرى بحسب ما تظهره كلمات الروائي الكاتب. طلما أن الكتابة ليست هي الحكى. وأن قارئها خاصاً لكل منهما يمكن أن يؤدي لأن تصير الحكاية حكايتين: بل وأكثر (ص ١٠٠).

-٧-

كلما اقتربت اللغة من آفاق الشر - كما قلنا - إختفت لغة القص في السرد التقديري - ليحل محله القص باستراتيجياته الحديثة. وكان أن استمار هذا القص مغردات، بل لغات من السرد الترائبي كالتراث الصوفي، ومن اللغات واللهجات المحلية - العامية - ويختلف تنوعاتها ومصطلحاتها التخصصية. وأصواتها. ويهيف السارد من هذا إلى تجنيد علاقة النص

**أرض اليمبوس هي الأرض الوسطى، بين الجنة والجحيم، لا إلى الجنة ولا إلى الجحيم، وسأكتوها لا هم مؤمنون ولا كفار**

الروائي بالواقع الاجتماعي حاضراً أو ماضياً (١٥). وهذا ما نلاحظه - تأكيداً للواقعية والتوثيقية في استخدام اللهجة الشعبية:

\* انا خضر حسن عمر الشاويس

كان عمري حوالي أربععشر سنة، بدأت اللعب مع ولاد الحارة من جبلي. عسكرو وحرامية، عشرة عشرة... الخ (ص ١٠٤) وهكذا أيضاً تضمن السرد بعض الأهازيج والأغاني الشائعة آنذاك معبرة عن الصراع العربي - الصهيوني مثل:

\* عالمكشوف عالمكشوف

يهودي ما بلنا نشوف

أو معبرة عن التقاطع بين الفلاحين والأقندية

\* حطة وعقال بست قروش

والحمار لابس طريوش (ص ٢٠١)

بل وتضمن حتى بعض الشعابير الأجنبية بحرفها الأصلية مثل:

(ص ٢١) "I want to suck you"

أو بالحرف العربي مثل كلمة: (رايش)

-٨-

هناك - من يدعو - مثل بول ريكور - إلى ربط السيرة الذاتية بالجانب الإيديولوجي للكاتب. وإلا لن يكون للسيرة ما يميزها عن سير سائر خلق الله! ونسب ميشيل بوتور إلى أنه: (في نطق الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات العائلية يكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها...) وقال الروائي إرنستو ساباتو: (تكون الرواية اليوم أكثر من أي وقت مضى، إمتلاء بالأفكار واهتماماً بمعرفة الإنسان). وقال: (ويمكننا اليوم أن نقول: أن المهمة النهائية للرواية هي طرح الرؤيا الكلية للعالم).

إنن. شمة هارق بين أن تكتب رواية سيرية لتقدم نفسك للآخرين حسب تعريف فلييب لوجندن للسيرة الذاتية:



الحكاية وكيف تصير الحكاية حكايتين أو حكايات. ثم هل ينبغي التخليط للرواية، مسبقاً، أم ندع الرواية تكتب نفسها، إلى جانب جملة من المواقف والآراء حول تجربة الحرب، وتجربة المرأة. الموت؛ خيار أم مصير. وهل يموت في حرب من ولد في حرب قبلها؟ والنصر من يكتبه؟ والصمت، وكيف تحلب الصمت. والأرض المابين. وهل لأحد أن يختار المابين. والحوار وتعدد الأصوات وتداخلها، وعلاقة الشخصيات بالراوي العليم وبالنص. الخ. مما جعل الرواية مكتظة بالأفكار والرؤى الكلية للكاتب والحرية والجمع والجنس والعالم. ومن هنا أقول— إذا جاز لي أن أقول: إن الرواية هذه تقدم: نظرية في الكتابة. ونظرية في تجربة المرأة. ونظرية في التسمية والأسم. وربما نظرية — لا تناقض — لكن توازي رسالة الفجران في الرحلة إلى العالم الآخر

\* قصة إستعمادية نظرية يروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بالخصوص (١٦) وبين أن تكتب رواية سيرة لتكشف نفسك، تتخصص ذاتك، تميد قراءتها؛ ومن تكون في الجمع (الأخريين). وكيف تشكلت الذات بالتفاعل والتفاعل مع الآخرين. ثم أن تكون الرواية بخصوصيتها تقدم رؤية الكاتب للعالم.

وإذا ما شئنا تقييم الرواية (أرض اليمبوس) — إضماراً لما تقدم أعلاه، يمكن أن نصفها بأنها من نوع الرواية السيرية. ولكن — بشير النفري: (الأظهار حجاب) (الحجاب إظهار). وبعبارة الراوي: بشيء من التعريف: (ثقة) إضمار يستعمل هذا الإدراك: أن تجعل ما تعرف وتعرف ما تجعل!

ويبرز هذا الائتماس — إن مع التعبير — وحسب فريد الدين العطار — وصف الشيء بأنه:

\* كانه في وضوحه في ظلام\*

وفي غموضه كالنهار\*

في جملة التضاميات التي تزدحم بها الرواية: أحداث. أفكار. عواطف. الخ. من قضايا خلافية: الاسم والتسمية.

\* ناله وأكاديب عراقى

الأخريين والشخصيات في: "أرض اليمبوس"

المصادر والمراجع:

- ١- مقال: الاستعداد، الضمائر في الرواية، ص: ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧،

حيث استلهم مقوماتها ودفعها إلى المغامرة، ومن هنا أيضاً فتحت معالمها الخاضعة للتجريب، واكتزت في ميادينها طاقة الانتظار.

ستتناول هذه القراءات مفاتيح الإشارة، وهماية النص الشعري الإشاري الذي أرى فيه مساحة واسعة للتهوض بالواقع المأمول للدراسة إذ أنها تشكل في تعاضدها القرائي، سمة بارزة للتحويلات التي طرأت على تجربة الشاعر محمد مقدادي، فهي من جانب توفر للخطاب الواقعي جانباً من ثرية الشعر، ومن جانب آخر تحقق للخطاب المستتب على البؤرة الارتكازية للتحويلات جانباً من الانزياح اللغوي، وكذلك تشكل في المستوى القرائي جانباً مهماً لقراءة ما توصلت إليه التجربة الشعرية الأردنية من روايات تصب في صالح موقفها من التجربة العربية.

وإذا كان هذا المستوى القرائي هو النبض المضخوخ في أليات القراءة الشعرية، فإن المستوى البائلي هو النبض المضخوخ في أليات الكتابة الشعرية. ويتضح من المستوى القرائي، أهمية التركيز على البنى الإشارية التي تكتنف التجربة، من حيث امتلاكها بالمقومات التي تسند القراءة ومنهجها كالثقة والحق والدلالي، والتفريق والتضريح، فيما تبرز الحاجة إلى عناصر الإشارة والسرد وتحويلات المعنى الإشاري في المستوى البائلي.

### على وشك الحكمة، النصّ الطيني المخبّص

في الاتجاه الشعري المغاير، يتجه النصّ الواقعي لمعالجة اللغة وحصرها، وتوحيدها بالوقوف على حافة المستقيم، قبل البحث عن مسودة مبتدأ الفعل الإشاري الذي يسعى إلى تحويل مقام اللغة، إلى حال يتكّن على مدارج المتخيّل، قبل النزوح عن دائرة الخبر الدلالي، الذي يشي بالوقوف الماكس لكل مسهّات النص، بدءاً من إطاره الخارجي، وانتهاء بإفرازاته التي تصيب بالحنّ، ولا تنهات على اللغة كمنجز تجميلي للكلام، ولا تستند على مواصفات التجارب السابقة الناصخة والمنسوخة، بل فرضت سيطرتها على النصّ المخبّص، وتعلقت معه احتفاء واختراقاً، وتميأت قواريره بصفاة اللغة، وسبولة موسيقى المعنى وأمتزجت وقائع حياته مع رؤيا الخيال

## شمس المعنى

### قراءة في فعالية إشارة النص الشعري المخبّص تجربة الشاعر د. محمد مقدادي نموذجاً

أحمد الخطيب

ستعبر القراءات إلى تتبع الإشارة في النص من خلال علاقة التابع والمتبوع، التابع اللفظي القاموسي والمتبوع الكيان الشعري عبر قراءة المستوى الحركي للنص، وتكثفه من غواية الإشارة واصطحابها لمقام اللغة، وتخصيص فعاليتها للحراك الشعري، وقراءة اللون الضمائي عبر اصطحابه إلى تلبس الإشارة.



د. مقدادي

إن مهمة ينتج عنها احتكاك توليدي، هي مهمة شاقة ولكنها قادرة على معالجة الإسفننج، وهي أيضاً قادرة على الاختزال. وهذا ما يخفف من تراحم الرؤى، واحتفالها بالذات، واندهاها باتجاه التشابك الجمعي.

إن مسند الإشارة هو احتفال المقام "مقام اللغة" والاصبح "الصورة" بالتركيب القادم من أعماق الفتنة، هتنة اصطحاب الذات إلى عالم الأثيري، من هنا

بدأت تجربة الشاعر محمد مقدادي معتمدة على تتبع البنية الإشارية، من



ويده العمد التنازلي، لإمكانية التحقق  
على المستوى الدلالي:  
"قصر الخطوط  
ذلك الذي يصل بين تقطين  
أولاهما  
في مركز القلب  
والثانية  
على طرف اللسان"  
فيما تمثل "الحكمة" وهي مضاف  
إليه، ثيمة افتراضية لحاجة الصمود  
إلى منتهى العمد التنازلي، الذي  
يتماشى مع المحطات التي يقف عليها  
بعد كل تجربة، في إطار البحث عن  
إعمال الصورة، صورة الذات وجزءها  
لواجهة الزمن وإعمال بصيرة الذات،  
وإضافتها إلى الخبرة والحدز  
والإمتاع الكشفي:  
"من أنت أيها الشعر؟  
أنا سفرك الذي لا ينهي  
حقولك التي لا تكف عن الخضرة  
والبهاء  
من أنت أيها القصيدة؟  
أذا عذابك المفرح  
وإشارة تحمل متعة وجعلك العظيم"  
تحدد بنية الإمتاع الكشفي بفرض  
حوارية بلورية يقيمها الشاعر بين ذات  
واحدة، تظهر في أكثر من صورة، حيث  
تحتاج القوة الدافعة للمفردات، النصير  
الميكانيكي للنص، لتشكل معطى ترتيلي  
جديد، يخدم الواقعة النصية، بإدعائها  
عبر شبكة من التحولات البصرية، وتتمثل  
في التنسيق القطعي الذي ينطلق من  
أعمدة لنوعية إشارية لاقطة للمصنوس،  
بدرجة هوائية نصية أحياناً ومرئية  
أحياناً أخرى، تتصل جميعها في دائرة  
تحويلية واحدة، قوامها الكشف:  
"قميمصي مرقق  
وصنري  
شارع بلا أرونة  
وأحتاج هوداً من قناب  
لأشعل غاية الشيب في رأسي  
وأطلق عصافير وقاري  
وأضئ  
مدني المسكونة بالعمية الوارفة"

حيث يفوض النص ذكورة الكلام، لمصاحبة  
أنوثة اللغة، وما بينهما، الحامل الوريثي  
"الشعر، التثر، النص المفتوح، القصة"  
"قلبي طافح  
حتى ضفتيه بالوجع  
أية أنتي أنت؟  
أية زهرة ثائرة حملت لي  
كي أبحث عن ضفتين غيرهما"  
"على وشك الحكمة" عنوان أثيري  
محمول على نقطة استبدال حاضنة  
لكل ضالهايات نثر التجربة، وممارسة غير  
مفتعلة للوقوف على حكمة المعروضات  
البرمائية التي تبدأ بالجر، لأنها في  
رحلة المزج التي تؤسس لخطاب النص  
المخمس، من حيث طاقة التجديد،  
تجديد محطات التجربة وإبناؤها على  
مساحات التأويل، وفق معادلة تهض  
بالمنوان على النحو التالي:  
"على" حرف جر يمثل طاقة اختراق  
هيئة المسكون، واقترباها من مبتدأ  
الحركة، لتؤكد من قابلية مسالة الإمكان  
إمكانية التصور الذاتي للمعنى:  
"من جاء في البدء  
الشعر ... أم الشاعر؟  
الأغنية ... أم النورس؟  
الزرقعة ... أم البحر؟  
الليل ... أم النهار؟  
أكاد أجزم  
بأن الشاعر قد أشعل  
ضراوة الكون الذي به ابتدا"  
"وشك" اسم مجرور وهو مضاف،  
ويمثل حالة قص أولى لفرضة التحول،

والمعراج البكر لتشكّل جميعها لوحة  
وقفية على ما يمكن أن نسميه  
النصّ الطيني المخمسّ، تأتي  
هذه التسمية التي تختارها مثل  
هذه النصوص من كونها تعتمد  
الجبلة الأولى لمفردات الكلام،  
حيث لا بداية لها سوى ذلك الإيقاع  
المنسرج على متناول اللغة، واعتباره  
منفذاً لسلطوية الداخل، الذي  
يطيح بكافة أشكال الحكاية، درماً  
للوقوع في مجرى الانسياق وراء  
المسميات المكررة وغير الناطقة.  
"ثمّذا تأخذني أشعاري  
إلى غايتها الثالثة  
حيث هنالك تفتتني حرفاً،  
حرفاً  
وتسقط النفاض من جسدي  
فأصبح كقصن حور  
أنقاء السابلة على منعطف  
تشريني"

وتتبع أهمية النصّ الطيني المخمسّ  
من دوراته في ميكانيكية مفردات اللغة،  
واحتفاله بالإشارة، وانشغاله بالصفائح  
الكهرائية التي تغذي أوردة المعنى:  
"لشوارع  
صدر:  
شاسع للغباء  
وعورة:  
مفضوحة للشمس  
وظهر:  
مسكون بالاشياطين المنسحاة عن  
عروشها"

وإذا كان هذا النصّ ينتشل الصورة  
والحركة من الوريد اللغوي، فإنه يعيدهما  
إلى المساحة الوريثية لمادة الإشارة، فهما  
يتشكلان من جيئات مخمصة مسبقاً من  
الذات، ذات النصّ، كميال دائري يتسع  
للقاعدة اللغوية ومادة الإشارة، وذات  
النصّ، كمتعلّق توليفي للفعل الشعري:  
"أعرف أيّتها الزنيقة  
أنتي لست أكثر من رجل  
من على أرمصتلك المزروعة بالجمر  
فأصابه ردّا عينيك  
وانطفاً

وأعرف أنّي انكسرت يومها  
على شوارحك المبلّلة بصقيع الأيام  
الماضية  
فأسقطني دوار المراهنة قبل أن أتقن  
أنّني رجل  
أحبك أكثر مما يجب"  
من هنا تأتي أهمية التسمية المقترحة،

التي لا تترك  
فقط  
الاشياطين



إلى درجة الكشف والإمتاع.

أحمد... أحمد صدمة الواصفة

إن المواجهة، أو صدمة المواجهة بين التفاصيل والمفردات، تعتبر في الحقل الإشاري، قيمة معنوية تحددها المجالات المختلفة في الفعل الكتابي، إذ أن انسحاب الحقل الإشاري من مقامه الأثيري والفاعل في ضبط النص التصويري، لا يعتبر انسحاباً كلياً لأنه في الإطار الجوفي للنص، يعمل على مناخ جديد، ربما لا تستطيع التفاصيل اللولج إلى عتباته.

وتستمر التجربة الشعرية في حقولها المتعددة بالبحث عن النظم الجوفية التي تغذي النص، من هنا يأتي إسقاط العنوانات الفرعية، بعد عمليات التفريغ والتفريع للمساحية للحقل الإشاري، حيث نجد الجمالية الكتابية في ديوان "أحد" تعتمد اعتماداً كلياً على الحقل الإشاري من حيث هو لاقط لكل محاور التفاصيل، إذ تصبح التفاصيل كياناً موحداً قادراً على ضبط النسق اللغوي المصاحب للمفردات.

كما أن التفاصيل في عملية المواجهة، تشتغل أيضاً على ضبط النص التصويري المستند بالفعالية الإشارية، وعلى هذا تبدأ الإشارة بالدفاع عن كينونته، من خلال إدخال إيقاع زمني متحرك، يخدم الإطار الجوفي للنص:

"هذا أنا

قلب يروح ولا ابوح

وجع تطاول

هاستقر به الطواف على أديمك

راح يرقص رقصة الموتى

لأخر نبضة،

ويشيع في صمت بكاء الموسمي"

ولأن طواف الإشارة منوط بديمومة الذات الشاعرة، فإنه لا يكف البحث عن تفاصيل جديدة، تكون قوة دافعة إضافية للحوار الذي يدور بين المفردات، وهي تضارب التفاصيل:

"ما بين تهدين استحقا

رقصة دموية

وضفائر

سكبكت على حمم الوسائد

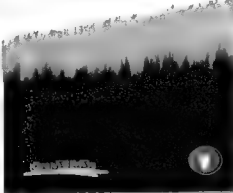
منعة الأذى التي تشتاق

أن يأتي الفرج

ويقر صابجنا

## طقوس الغياب

د. محمد مقدادي



والمتعرج في البنية الإيقاعية، لإتمام صيغ البناء الإشاري في النص الواحد، كما ويتبع الرؤية السردية لموازنة فعالية اللغة، وإنجازها لجوهر المعنى "لا شبيه لي في الفتنة، إلاي ولهذا أقف على شفة النبع كي لا أرى لي شبيهاً"

وتتحول مجريات الحكمة من وافقيتها الذاتية، إلى اقتناص منابع السيرة والتجربة، التي تعمل في هيئتها التشكيلية لغة ناطقة، عبر الإسناد الإشاري، ليبقى الأثر الواحد جامعاً للوحدات النصية في تحولاتها البنائية:

"من يسافر في الآخر

البحرام الزرقة

الموج أم الزبد

القيم أم الندى

قلبي أم أنت

الكل مسافر في الكل

والكل الحان تؤديها الحياة

في استغاثتها من الموت

لأنه الضد الوحيد لصفاتها القليل"

هكذا شكلت السيرة والتجربة في التصاقها وتمازجها وحبيلتها وتوابعها، جمرة واحدة، حاولت أن تحدد رمادها ونارها، قوتها وضعفها، حذرهما وطمانينتها، قدرتها على الكشف والإشارة في ليل دامس، وقدرتها على النظر بعين المراف، من خلال وضع الحقائق في عتبة كبريت واحدة، لها نفس الاشتعال، وهي محراب الحرارة الشعرية، لها تحولاتها من درجة الإشارة

الأخر للذات:

"إذا كان صمتك في الحياة من

ذهب

فما جدوى أن تترثر هناك

وفوق صدرك تجثم الحقيقة

المرعبة

وتحت راسك

وسادة قُنت من الصخر

والضجر"

إن جوهر المعنى في هذه البنية، يمتد خارج أسوار المعنى، لاعتمال النص على واقعة محاكاة الآخر، كونه المؤثر الفعلي لفعل الكتابة، وهيمنة الجواهر على القشرة النصية، استناداً على فعالية الإشارة وامتداداتها:

"أنا الواحد المتعدد في كرفنال

النص

وأنا العديد المتوحد في أريج المعنى"

وإذا كان هذا الإسناد على فعالية الإشارة يوفق جذراً كبيراً من الهيمنة على الذات في مراحل الكشف من خلال انشغاله بالسكوت عنه، فإن اللغة تتمظهر حول واقعة النص المستترة بين طرفي نفيش، طرف مسموح به، يستند على إنشاء الغاية الشعرية وطرف خفي يستند على حرارة المساحة اللغوية التي توغرها سيمياء الإشارة.

"لم أكن بخاراً، ولا رالداً لفضاء

ولم أطلع طريقاً من إملاق

كيف لي أن أبوح بما "يجعل الولدان

شبيهاً"

إن لم تكن أنت لساني

وعصا التي أهش بها على غنمي

"ولي فيها مأرب أخرى"

وما بين إنشاء الغاية الشعرية والمساحة اللغوية، يستمرج المعنى إيقاع الحكمة من مفتاح العمق الأثيري للتجربة، دالاً على إضفاء صفة الجمع على كينونة الكائن، لجهة إبقائه الأبعاد غير المكشوفة تحت تأثير الإمداد الزمني للتجربة الذي يخص الذات عبر وسائل رؤيوية متعددة، أهمها استخدام تقنية الأثر الرجعي:

"يا بني

للزمن... ذاكرة

وللذاكرة... أنياب

تنبش بها قبور الموتى

فلا تدع لزمك

عليك سبباً"

ويتبع هذا الإمداد الزمني للتجربة الخط المستقيم في النص المفتوح،

التي تتجلى في النص كإشارة إلى الذات، وهيمنة الجواهر على القشرة النصية، استناداً على فعالية الإشارة وامتداداتها:



## بأن الصبر مفتاح الفرج\*

وفي جملة الإقتاعات التي يسعى الحقل الإشعاري إضافتها إلى التسليح الداخلي للنفس، تخدق الفعالية الكتابية حجرة الزمن، لتشد أصرها بما هو متنج. أو قابل لتعبئة الفراغات التي تنتج عن الصدام بين المفردات والتفاصيل:

"أخرج

وكن زمناً يسافر باتجاه واحد حتى يشرّ الليل مندهشاً

ويكتمل النشيد

هذي بواديك التي ضاقت

على أصناق قتلها

هذا عواء سافر

واللوز يرسل في تراب الريح

فرعاً ميتاً

فيصير سمساراً تنقل بين عاصمتين

إن الأمر محتدم

وفرصتنا الأخيرة،

أن نزاوج بين أطراف النزاع

والصبر مفتاح الفرج"

إن هو مقام احتزازي ما تقوم به البنية النصية في حالات الصراع الذي يتعاطف بين الحقول الأثيرية، من إحلال الوئام بين المفردات والتفاصيل، حتى يسهل المنحى التصويري كافة أشكال البؤر النصية، بعد أن تكون الإشارة قد تكشفت وكشفت مقامات الذات الشاعرة:

"لقدمان

أفرغ ما لديك من التوتر

وانتزع صدحا، تمتعق ماؤه

في أغنيات الهذيان إلى المحر

دار عليك دوائر النظم الرديئة

فاستقم ما استطعت

وابحث عن هويتك القديمة"

ومن أعمال الإشارة في المستطيل النصي، إلى جانب الفعل الاحتزازي، أن تقدم نفسها في إطار المزاجية بين المفردات والتفاصيل كراسم تبويري لكل محطات النفس، بدءاً من الاختيار اللغوي، وانتهاءً بتقديم المجسّات التي تقضي إلى إعمال الحراك الجوفي، إن كان للنفس أو

للذات الشاعرة:

"يا أيها الفجراء

في "الغور" موصداً

والغور بوائه

تحلو به اللقيا

ويعرّ أحبابه

إن ضاقت الدنيا

سندق أبوابه

ويصدره نفو

## ونردّ ما ذاب\*

لكأنّ فعل الإشارة كلما تتحدّم من مرونة مواجهة الحراك اللغوي، ينقد إلى المسكوت عنه، وهذا هو فوتراف المنح الذي يتمحور حوله الشاعر، لذلك تبدأ العبارات بالاتصاف بأبنيتها الطازجة، تحديداً بذلك الأبنية التي تشيع هكذا شتاءً وأرباً، وأمام هذا المتصور تتسع جوانية القول المطلق:

"أخترق الصمت جدار الصوت

احتباً العشاق بظل النهر

احتجست أنفاس نواظير القمر

احتجنت أعينهم بالجمر الضارب

للصفرة

حين رأوا حملاناً تتقاذف

لا تعرف أن المثلج آخر منتجعات

الكون"

وتتمثل جوانية القول المطلق، بالفعل

الإشعاري، بعد أن يكون قد رتب أولوياته،

من حيث الاتصال بالزمن المتحرك،

والقابل للمشاهدة، والركون إلى عنوانه

البوح التصل بالحقل الدلالي:

"هذا الجزر تهادى في السليخ

وجاء أخيراً

من يتيه أن خرافاً قد غارت

فهاود ... بالكاد ... تتألفه

مفتتحاً بالنيح مقلوساً

كان قد اختتم الحقل بها"

هذا التوقيت يجعل من الفعل الإشعاري

طلياراً لكل ما من شأنه أن يميح حالة

التلازم والتوافق الشعري، مما يمنح

المنح التصويري طاقته الكلية، للدخول

في الكهيماء الناتجة عن هذا التواؤم:

"وتخرج في صحبة الحقل

مزهوة كالعبرالس، تخلع صفرتها

اليانعة

للتنقش في لوحة الأفق أحلامها

والصاعدين إلى سئم الموت

وهي الظلال التي تحتويني

إذا صادروا التقمح، أو شربوا دمعه

وهذا صبي جنون يتنطق ... شيئاً،

فتشياً ...

بكل اتجاه

وينسحل في صحف الفجر حين

يصلي

وينماب فوق موائدك الجامعة"

وحين تمود الإشارة إلى منتهى ما

تريد من الحقل الدلالي، يكون الفعل

التصويري قد أخذ مجراه في أوعية التلازم والتوافق بين المسجات والمعطيات والنتائج، لأن النصّ في حراكه الجوفي لا يكون إلا واحداً، مهما تعددت العنيت، أصول الذات، وفروع النصّ.

## طواف الجولات تقريده الإشارة

حين تتعدى حقول الإشارة، الحراك الجوفي للنصّ، تدخل في مسالك متعددة، تثير حواسها ضجيج اللغة، وصمت المشهد، وعناق المفردات، وحزن التفاصيل، كل هذا يلتصق في زيت سراجها، بعد أن تكون قد وفّرت له ما يليق به من شفافية ترى ما خلف لحمها من عروق الدم، فتصبح أكثر جرأة للدخول في سيرة الصور وأحققتها بالانكشاف على الذات المتحركة. وأثناء عمل الذات على تقريده الإشارة، وإعطائها مرونة المجسّات التي يستخدمها للنصّ، في إمام الإيقاع البنائي، تبرز مجالات جديدة في التجربة، أهمها البعد التجسيمي للمفردة، لتأخذ صفة الكائن الحي، الذي يتعاضد مع أبعاده المختلفة، عبر مشروعية انعكاس المرآيا. "ديوان طواف الجهات" يمثل هذه الحالات مجتمعة، إذ أنه لا يترك للواقع جداراً، إلا وشقه، لجهة اتصاله بالروا، فقصائد الديوان في رحلة جارية في عالم انتشار الإشارة، من حيث توريثها بالحقل الدلالي الانزياحي:

"مريض بدالية لا تجيد عشاق

الحرير

ولا تتغلغل في الصدر كالأبخرة

مريض بأعصابها الكافرة

بعينين أكثر فتكاً من الرمح في

القلب

والخاصرة

مريض بها

وأصّر على خوض هندي البحار

لأفرغ أين هي الأخرة"

إذا كان هذا الانزياح الانزياحي،

الذي ظل طريح التشيع الإشعاري لحالة

الصراع الذي وفرته ميكانيكية التجربة،

قد وجد ضالته في جملة المؤثرات

الخارجية لهذه التجربة، فإنه لن يستثمر

هذه الحالة للتمدد، لكي لا يكون ناسخاً،

بل يسهم على برجمة الانزياحات وفق

مشروعه الرؤيوي:

"هي ذي امرأة

نصفها تعب

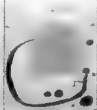
وثلاثة أرباعها فاكهة

هي ذي امرأة

تجربة الشاعر في تقريده الإشارة



## محمد مقدادي أحد.. أحد



اللغة، تكشف الإشارة من لغتها  
الخاصة، تلك اللغة التي لا تضبط  
إلا لشروط المعيلة الشعرية، ولو كان  
هذا الأمر سيحفظه في صراع دائم  
مع الذات الشاعرة، مع أم النص كونه  
الحاضن الأول لمتراذفات التي يتألم  
بها الانزياح:  
"أنجزت ما أعد  
هي ذي امرأة  
حين أمضيت إليها  
تطير من الفرح المتقد  
وحين تضيق درويي إليها  
أمد يدي  
لعلني أجد  
ولكنه  
ليس إلا الجدار  
ومحارب  
من لم تزل تبتعد"

وفي واقعة الصراع الداخلي في  
القصيدة الشعرية، تتقدم اللغة، لتبوح  
بأسرارها كلها أمام النص والذات معاً،  
بأن الحقل الدلالي لا يقوم إلا بأوعية  
الإشارة، وأن هذا الإسناد الفضائي  
الغامض، هو تجليات الفعل الإشعاعي،  
الذي يلتقط من عالمه الأثيري، ما يمكن  
أن يكون نصاً حياً:  
"يكفيني من هذا العالم  
أدلك فيه  
يكفيني  
أدلك لغتي، ذاكرتي  
ما كان وما يمكن أن أضيفه  
أولك أسئلة في الحقل  
وأول سوسنة  
علمت النيب آثانيه"

إن بمد هذا الاعتراف، تتجلى البنية  
الإشعاعية، التي تختصر كل كيمياء الشعر  
في شرايطها الأولى، ومن هنا يمكن  
أن نستقصي معنى هاما ودالاً على أن  
الإشارة هي كينونتها الأولى، تعني شارة  
النص وإشعاعاتها:

\* شاعر أمّ

- ديوان علي رشك الحكمة، ط ١، المؤسسة  
العربية للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٥م
- ديوان أحد أحد، ط ١، المؤسسة العربية للنشر  
والتوزيع، بيروت ٢٠٠٢م
- ديوان طوبى الهبات، ط ١، دار مجلداني،  
عمان ٢٠٠٢م

نصفها البحر  
والفيم نصف يفلتني  
بعبير أصابعه الباحثات  
على جسدي  
عن هدوء جميل  
بصهيل سنابلها الضامات  
إلى شفة  
ورحيل"  
كما أن حالة التمدد ستوفر له  
قوة ضاغطة، باتجاه تأثيث النص  
بأوعية ذات فعالية مؤجلة، ربما  
تحتاجها الإشارة لتأصيل ما هو  
متفكر:  
"قبل:  
مات الذي كان يعشق وودتها  
قبل عام  
قلت:  
يكفي  
إذا صفتت أن يعود  
ويهدي لها  
أنتجما  
من رخام"

إن مفهوم البعد الانزياحي الذي  
تجلى إليه التفتيرات الدلالية قبل الذهاب  
إلى الحقل الإنتقالي للصور، يحتاج إلى  
توطئتين التوابية اللغوية، عبر ترسيم  
المناطق الجغرافية على جسد النص، من  
أجل تقدير الإشارة، التي تكون بدورها  
قد أفرزت جل طاقاتها الذهنية:  
"أقول كلاماً كثيراً  
عن الحب  
لو أستطيع الذهاب  
إلى آخر الأرض  
حيواً على ركبتي  
لأوصل قلبي لتلك الشفق  
لكنك عنوت  
من المهمل طفلاً وكنت سكبت  
على مصعبيك أنثى العرق"

ومع هذا يبقى الفعل الإشعاعي قابضاً  
على جمرة التدخل، إذا أخذت اللغة  
زخرفها، لأن النص الشعري مهما طرأت  
عليه حواف التحولات، يبقى نصاً قابلاً  
لخضوع بنيته لفعالية الإشارة، وهو وإن  
كان أسند مهمة التحولات الشعرية،  
لمعبية الانزياحات، فإنه يبقى المنتج  
الوحيد والذات على جغرافية النص:

"كأنني أمر على الأرض  
قلبي يحذثني أن أمر على جثتي  
وأعانتي تلك الخطايا التي  
قفزت فجأة  
وأعتلت جبهتي"

إن هذا التحول المشروع الذي يقوم به  
الحقل الإشعاعي، وفق ما يمثل النص  
من تكهنات أثرية، محصور بين قوسين،  
اللغة الشعرية التي يستردها الانزياح من  
اللغة، والمصاهرة التي توقرها الذات،  
إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكل ما لديه قابل  
للكاشفة، ولو كانت الذات أو النص.  
إن هذا التحول المشروع الذي يقوم  
به الحقل الإشعاعي، وفق ما يمثل النص  
من تكهنات أثرية، محصور بين قوسين،  
اللغة الشعرية التي يستردها الانزياح من  
اللغة، والمصاهرة التي توقرها الذات،  
إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكل ما لديه قابل  
للكاشفة، ولو كانت الذات أو النص:  
"كان يوماً  
فقيراً بأحلامه  
بأعصابه  
بأجراس أهدابك الراقصات  
على روح شمعتي الصاهرة"  
لكن الإشارة تمي تماماً خصوصية  
اللغة، أمام هذا المترك الذهني الذي  
تخوضه اللغة، وهي في طريقها للتلف  
في جسد النص، لهذا يأتي بوح الإشارة  
بإطلاق الحراك الجوفي، لجهة الوقوف  
على ما في اللغة من مترادفات:  
"لغتي بكر فلا تغتصبيها  
وخويولي لم تقي يوماً عن الركض  
فلا تعتصليها  
وفضاءاتي سهول  
يتمشى النجم فيها  
وطيوري لم تكن خاضعة يوماً  
تشرطي، فلا تستجوبيها"  
هنا وبعد الكشف أو مصاحبة مفردات

التي  
تجلى  
إليه  
التفتيرات  
الدلالية  
قبل  
الذهاب  
إلى  
الحقل  
الإنتقالي  
للصور







## ذاك الغياب وهذا الفقد

د. محمد بيضون

السفير ليهضع سنوات، قبل أن يتركها ليشارك في تأسيس صحيفة "الأخبار" القريبة من المعارضة والتي بدأت تصدر منذ نحو علم وينولي رئاسة تحريرها.

حين توفيت النشطرة والكتابة والغفانة مي غصوب زوجة الزميل حازم صاغية في لندن كان جوزيف يدرك معنى الفقد الذي قد يواجهه حازم، فطار من بيروت إلى لندن ليغيب إلى جانب صديقه حازم إثر وفاة زوجته اللبنانية مي غصوب. كان ذلك السفر في محاولة لدعم نفسية حازم صاغية لتقبل الوحدة بعد مي. غير أن جوزيف حين عاد مات هو أيضاً تاركاً ابنه أمية وابنه زياد. وخلف وراءه مسيرة حياة لنامضل عربي لبناني النحى لفلسطين وللغفراء ولحضر الثورة وعبد الناصر وقبلها انتمى إلى عصابة العمل القومي بقيادة محسن إبراهيم الذي كان من قادة حركة القومية العربية. تولى جوزيف منصب نائب رئيس تحرير جريدة السفير ورئاسة مكتب الحجة في بيروت وأصدر مؤخرًا صحيفة الأخبار وترأس تحريرها وهي جريدة يومية تصدر في بيروت تبنت نهج المقاومة اللبنانية الفلسطينية. محاولاً إكمال مشهده الذي بدأه مع مؤلفات عدة منها: قصاص لا قدر وفي أخلاق الجمهورية الثانية. سلام عابن نحو محل عربي للمسألة اليهودية ودراسات في الفاشية ومهمات في بغداد أو الحرب التي كان يمكن ألا تقع والمزاجمة غير المشروعة.

تمضي بيروت بعد كل هذا الغياب على نقولاً زيادة وفقدان مي غصوب ولا شيء يوقف عجلتها. مدينة تقرأ في كفاها الأقدار وتترامح فيها الأفكار وللعقل فيها مكان، غياب يتلوه الفقد. وربما القتل لكنها تأسى إلى أن تبقى.

كلهم عادوا لبيروت حتى من فسوا عليها وأمطروها كلاماً وبألوا منها. اتسعت لهم وفحت قلبها الكبير وبرغم فجبتها المستمرة إلا أنها قابلة للمضي والاستمرار مدينة تألفها روح الأشياخ وتتساكن معها الأئمة، ما أسرع النذل فيها لكنها جميلة الإرادة، تعب سماحة ونقولا ومي غصوب وسيمبر نصير وغيرهم من أرباب القلم، وما زال الحرف منها يخرج برلاً الدنيا جدلاً غير آبه بكل الحواجز. تحضي الحياة فيها بكل ما لها من أقدار ولا أحد يعرف فيها متى تدق أجراس الوداع غير أن الحرف فيها ياق ومات. وما الحرف إلا عقلها برغم ذلك الغياب وهذا الفقد.

بين حرب تموز وأوائل آذار فقدت بيروت والساحة الثقافية العربية علمين من أعلامها وهما نقولاً زيادة والصحفي جوزيف سماحة. ففي أتون حرب تموز الماضي فلتت بيروت المورخ الكبير نقولاً زيادة. بعد أن هارب على إسم قرن من العطاء. كان غيابه في ظلال القصص. ورائحة لثوث والدمار تغطي وجه المدينة. غاب برغم كل أماله في العيش الطويل ولم يذل من قلعه الزمن فظل مصرا على الكتابة والتدوين يوماً توفع.

بدأ نقولاً زيادة كمؤرخ بداية الأربعينيات من القرن للتصميم كتب عن المدن العربية والخواص واهتم بالبادوة والتحضّر. ولم يقف بعيداً عن تاريخ الفكرة العربية. وقدم الدراسات والأبحاث الكثيرة عن الفكر العربي في عصر النهضة. إلى جانب الاهتمام بتاريخ غرب إفريقيا الغرب الأقصى والحركات الانصلاحية.

كتب زيادة تاريخاً بلغة سهلة رفيعة بعيدة عن التكلف والصعلة اللغظية. وقدم ترجمة رصينة لكتب متنوعة. كان فاعلاً عليه على المعرفة وحسب الحياة وأرامة اليقاع. وفي سيرته كتابات ستجد لديه الكثير من اللغات والأبحاث والتعليقات والمراجعات الفكرية التي عابن فيها معارف الأمة وثقافة أجيالها عبر العصور.

لم يحد زيادة مجال الكتابة عنده بالاختصاص للعربي. فذهب إلى التنوع مذكراً بظاهرة العلماء اللوسوعيين. فقد كتب عن المدينة الكلاسيكية والحكم السلوقي وحركة الجيوش العربية في زمن الفتوحات. إضافة إلى اهتماماته الواسعة في الفكر والسياسة والعربية.

فقدنا نقولاً زيادة ككاتب ومؤرخ ومعلم كبير. غادر الحياة وهو بين الحروف يكتب في الصحافة والمجلات العلمية والفكرية. ومارس الترجمة. خسرته بيروت والساحة العربية كلها. وما كانت محبي بعيداً عن شامد قوره حتى فقدت بيروت علماً آخر من أعلامها وهو الكاتب والصحفي جوزيف سماحة.

بدأ سماحة حياته المهنية كصحفي عربي عرف عنه التزامه بالفضايا العربية في صحيفة "السفير" اللبنانية. كما شارك في إصدار صحيفة "الوطن" التي كانت تنطق باسم الحركة الوطنية خلال أولى سنوات الحرب الأهلية في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٠). سافر بعد ذلك إلى باريس حيث عمل في مجلة "اليوم السابع" وبعداً إلى لندن حيث عمل في صحيفة "الحياة" العربية التي تصدر هناك. قبل أن ينتقل الشوق الأكبر من هينتها التحريرية إلى بيروت.

عاد سماحة إلى بيروت بعد انتهاء الحرب ليرأس تحرير صحيفة

مثلاً، أو وقوعها تحت نير الاحتلال (١). فتطور وعي الشاعر يصاحب التطور الحضاري للمصر بكل جوانبه السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والفكرية، ومن أبرز سمات العصر الحديث 'المدنية'، فمن الطبيعي جداً أن وعي الشاعر لزمانه ومكانه يعني بالضرورة التفاهة إلى المدينة باعتبارها إطاراً مكانياً حديثاً يستوعب ذلك الزمان، وقد تحولت المدينة بالفعل إلى أحد أهم العناصر التي تدور فيها أو حولها القصيدة العربية الحديثة. إلا أنه من الضروري أن نشير إلى أن موقف الشاعر العربي الحديث من المدينة لم يكن موقفاً ثابتاً لدى جميع الشعراء، أو حتى لدى شاعر معيّن، فقد صارت المدينة بمسماها تشكل أكثر من أداة

## من صور المدينة في الشعر العربي 'بيروت' في شعر درويش نموذجاً

سهند بلالعات

تحتل المدينة مكاناً مرموقاً في الأدب المعاصر، على المستوى العربي والعالمي، سواء أكانّ الجنس الأدبي شعراً أم نثراً، وذلك للدور الذي تلعبه المدينة في تشكيل وعي الأديب، وهذا يقودنا إلى تناول الموضوع من زاوية محددة، تشكل وعي الأديب بمحيطه - المدينة كجزء - يأتي تراكبياً، بهبة أخرى، تندرج الوعي المعرفي في الفترات الزمنية لدى الأديب، هو الذي يقود إلى وصف وتناول المدينة في الأدب، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ الشاعر كتب ما كتب من خلال وعي مضبوط ومرصود تام لتتبع تفاصيل المدينة، وتناولها جغرافياً - سياسياً - تاريخياً - اجتماعياً...

حيث أنّ العملية الإبداعية قد تولد من تداعي ما في ذاكرة الشاعر، من ترسبات حول مرحلة زمنية معينة - كالطفولة مثلاً، أو ترسبات ذات أثر عميق في عملية التغير والتحوّل أو التحويل (كتمعرض المدينة لكارثة بيئية



درويش



بيروت

العربي يضيق بالمدينة، ولعله يراها من منظور الناقد علي جعفر المالح الذي علل ضيق الشاعر العربي تحديداً بالمدينة لحينه الدائم للطبيعة، أو إلى تاريخ المدينة، لذلك فإن موقف العداء للمدينة هو في الأصل غير وارد لدى الشاعر العربي، وإنما تأثر الشعر العربي بالفلسفات الغربية مما جعل بعض الشعراء العرب يتخذون موقفاً معادياً للمدينة، وهو غير أصيل، لذلك ضاقوا بها، وهجوها، وكانوا في مقابلها ببدائيتها، إلا أن مدح عزام قد استثنى صورة المدينة الفاضحة من شعر درويش، أو استثنى درويش بالإضافة لقبائير من الذين هجوا المدينة وجعلوها شبحاً، أو الذين تلاشت المدينة من شعرهم، إلا أن درويش لم يهج المدينة بشكل فعلي، لكنه سلها روحاً، فيبيروت لدى درويش صور متعددة باستثناء المدينة ذاتها، فصورة المدينة تشكلت في شعر درويش منذ بدايته. اللغة عنده في بدايات شعره هي لغة المدينة، اللغة العربية الفصيحة البسيطة التي كانت تتداول وتسمع كل يوم في الأزقة والمخيم العربية القديمة، والمفردات هي مفردات المدينة حيث ديماسيكية القفزة والتي تأخذ معناها وفقاً لموقعها من الجملة، أما بناء القصيدة لديه ففيه كثير من خصائص المدينة، وتحديداً المدن الفلسطينية حيث يافا، وحيفا، وعكا، ويصمان، وتطورت بعد

ومتابعة دائمة لكل ما يصدر عنه، لذا سيكون نطاق البحث تحديداً في مدينة بيروت في شعر محمود درويش. يقول مدح عزام أيضاً: "وسواء كانت المدينة واقعية، أم شعرية فإن السؤال الذي يشغلنا اليوم هو: لماذا اختفى موضوع المدينة من الشعر العربي؟ فإذا كان ذلك الشعر نابياً من ثقل المدينة الواقعية، فإن المدن العربية اليوم تشهد ضجيجاً مبهطاً، وازدحاماً شديداً، وانقساماً حاداً في وضع سكانها الطبقى، وقد ازدادت فيها مظاهر الفقر، والفوارق المشيئة بين فئاتها وشرائعها الاجتماعية، كما اشتدت الرقابة على الكلمة، والضمير والعمل المعياسي، وراحت المراكز تطرد فقراءها، والفقيرين منها إلى الهامش، فتكاثرت عشرات الضواحي المتناثرة التي تقتصر إلى جمال المدن القديمة، وجلالها، كما انهارت القيم، وتغيرت تهيئاً جنزياً، واكتسبت طابعاً استهلاكيًا، وروحاً تلفيقية هي حاصل جمع الصلات الأخطبوطية مع العالم المعاصر شرقاً وغرباً، بحيث صارت الصفة الغالبة على مدنها هي اللا هوية. أضف إلى هذا أن المدن العربية صارت عسوا للشعر، وفي أفضل الحالات لا يحضر أي أمسية شعرية لأي شاعر عربي (باستثناء محمود درويش والراحل نزار قباني، والاستثناء يؤكد القاعدة)". (٣)

هنا نجد أن الكاتب يرى أن الشاعر

شعرية يستخدمها الشاعر في أكثر من صورة، لأن المدينة العربية نفسها كانت ولا تزال تحتفظ بمزيج من بداوتها وإنسانيتها، وتحضرها ومدنياتها التي تجعل التواصل بين إنسانها وفعله متسقاً ومستمرًا، بالإضافة لوجود المدينة المقدسة في الشعر العربي، والتي زادت من الالتفات في القصيدة العربية للمدينة، مثل القدس، النجف، مكة، المدينة المنورة، بيت لحم، القامصة، ولم تقتصر صورة المدينة على الشعر العربي فقط، فقد بدت كذلك في الشعر الغربي، حيث يقول مدح عزام: حين صعد الشاعر الفرنسي بولدير إلى أعلى هضبة "مونمارتر" في باريس، كتب يقول أنه من هناك: يمكن تأمل المدينة بكامل سماتها، مستشفيات، مطهر، جحيم، منقلب. وقد كان بقصيدته هذه يفتح واحداً من الموضوعات التي ستشغل الشعر العالمي، ومقدماً، في الوقت نفسه، جميع العناصر التي ستشكل الصورة السلبية للمدينة، ولما سيرى فيما بعد بشعر المدينة. (٢)

#### المدينة في شعر درويش

في هذه الدراسة لن يتم تناول محمود درويش كبحث شامل لأثاره، ولا "المدينة" ككل في شعره، فتناول درويش شاعراً بكل آثاره الشعرية السابقة واللاحقة، لما لهذا الشاعر من تنوع وسعة أفق ومعرفة عالية، كونه شاعراً معاصراً، يحتاج إلى بحث مستفيض،





في "ذاكرة للنسيان" ظهرت بيروت على شكل ظرف زمني لتتعدد حالة زمانية هي يوم من أيام الحصار تم الاستدلال عليه بوجود بيروت المحاصرة لتكون الطرف الزماني والمكاني في ذات الوقت، فحين يقول درويش "حصار بيروت" يعطي دلالة زمانية ومكانية بهذا الوصف حيث المكان، هو المدينة بيروت

**والزمن، فترة حصار بيروت عام ١٩٨٢م.**  
بيروت المدينة في شعر درويش هي معركة، وامرأة فائلة، وطفلة باكية، وبلد العشاق والمحاربين، ومدينة يكن لها الفضل والمعروف على احتضان الحالة التي أصيب بهوسها درويش والتي كان يطلق عليها في ذلك الوقت "جمهورية الفكهاني".

فيروت لدى درويش هي حالة أكثر من كونها مدينة، أو لنقل هي مدينة تعدت حدودها الجغرافية لديه، حيث يبدو عنده وكأنها رمز يمكن اختزاله واستخراجها في الوقت المناسب للاستفادة منه في بناء النص، فهي غدت رمزا تاريخيا، تعود بتاريخها إلى حادثة اجتياح بيروت في عام ١٩٨٢،

**وأحمد سلم الكرميل**  
ويسمات الندى والزهرتر البلدي والمنزل.

وكذلك مدينة (حلب) في مدح الظل العالي في مقارنته التاريخية للواقع السيامي بقوله:  
"ندمو لأندلس إن حوصرت حلب"

**بيروت في شعر درويش**  
كما ظهرت المدينة في شعر درويش بشكل بارز، حيث سيطرت ذاكرة المكان عليه في أكثر من موضع شعري، لكن أبرز المدن في شعره كانت بيروت، حتى أن درويش برع في وصف بيروت كسيدة مرة ومرة أخرى كمكان، ومرة كعالة، ومرة كظرف زمني، ويمكن أن نقول في أدب درويش كتعبير أدق، حيث درويش الشاعر تعني هذه الحالة ليكون أيضا روائيا في روايته الرائعة "ذاكرة للنسيان - يوم من حصار بيروت"، إذ تجلت كل أحداث الرواية في تفصيل يومي بيروتي، أو وصف حالة كما يبدو من ذات العنوان يوم من أيام حصار بيروت في عام ١٩٨٢م أثناء الحصار الصهيوني للمدينة.

ذلك لتشمل روما، ودمشق، وغرناطة، وبيروت التي أصبحت المدينة الأبرز في شعر درويش، حيث أنها؛ يجسدها الذي مزقته الحرب الأهلية، ومن ثم العدوان الهجمي الصهيوني عليها، والذي قسمها لقسمين؛ ظهرت جلية في شعر درويش الذي فرق بشكل واضح ما بين بيروت الغربية والشرقية، متقنيا بأماجد المارك التي سطرها المقاومون في بيروت الغربية، فهي لدى درويش بأحيائها المبهثرة، وبيوتها المهمة لا تأخذ شكلها وكيانها بواسطة العمارة البارعة، ولا التخطيط الجميل، وإنما بواسطة ذلك الرباط الوجداني العميق والحار بين الشاعر وبين المدينة بتفاصيل أحوالها.

وبما أن هذه الدراسة تقتصر على صورة بيروت في شعر درويش، فإنني أرى أنه من المنصف أيضا ذكر صورة وحيدة ربما تكون مجهولة لدى البعض تمثلت الدور الشعري، وهي صورة بيروت في الرواية النثرية اليتيمة في أدب درويش "ذاكرة للنسيان - يوم من حصار بيروت"، وهي رواية أدبية كتبت بأسلوب روائي ولغة شعرية، تصف يوما واحدا من حصار مدينة بيروت، وتفاصيل حياة الشاعر في هذا اليوم، كأحد سكان هذه المدينة في ظل القصف والدمار، والتي امتزجت بشكل أو بآخر بقصيدته "مدح الظل العالي".

ظهرت المدينة عند درويش في أكثر من موضع هي قصائده منها: قصيدة (بيروت) وهي (مطار أثينا) و(عائد إلى ياها) و(المدينة المحتلة) و(النزول من الكرمل) و(فراق المدينة) و(طريق دمشق). ومبدن كثيرة كذلك بدت في شعره، بعدما من المدن المركزية، في جويوتها كالمواسم، وانتهاءً بالمدن الأطراف، والمدن الذاكرة، مثل حيفا، والكرمل، وروما، في قصيدة (أحمد العربي) حين قال:

كلما أخيت عاصمة  
رمتني بالحقيرة  
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار  
كم أمشي إلى حلم فتصبيقتني الخناجر  
أه من حلمي ومن روما  
جميل أنت في النغمي  
قتيل أنت في روما  
وحيفا من هنا بدأت

في صور المدينة في الشعر العربي



هم غرباء عنها، يداخعون فيها عن  
سماء وهواء وجدار الآخرين بحسب  
وصف درويش.

وفي مديح الظل العالي، ظهرت  
بيروت بأكثر من تصور وصورة لدى  
درويش، شمة صورة المعركة في بيروت،  
وبذات الوقت صورة القرية عن بيروت  
المدينة، ويستخدم درويش دلالة اللفظ،  
ويضيف درويش قائلًا ليستكمل  
المشاهد السابقة:

(بيروت صورتي ... بيروت صورتي)

ولم تخلُ قصيدة مديح الظل العالي  
من نبرة الحزن المشحونة بالفضب  
لرسم صورة أخرى، بيروت هنا مدينة  
بصورة امرأة أرملة، وهي صورة شعرية  
لجريمة، فيها القاتل والقتول والأرملة  
والتي تجسدت في بيروت، هالدولة  
الليقطة إسرائيل كانت القاتل، والمفتول  
الرجال المداهمون عن المدينة، وبيروت  
زوجة فقدت رجلها الذي جسده  
الرجال المقاتلون عنها في الحصار.  
وينقل لمصورة أخرى لبيروت، بيروت  
الرفيضة، وبيروت المصورة.. صورة  
المقاتلين، وبيروت صورتهم الإعجازية،  
وبيروت مقياس التعدي.. التي ستكون  
أو لا تكون:

هلمفتي الأسماء

لولا هذه الدول المقيطة

لم تكن بيروت تكلّي

بيروت كلا

بيروت صورتي

بيروت صورتي

فأما أن تكون

أو لا تكون

\*\*\*

أما بيروت الزمان، فقد ظهر في  
اعتبار بيروت زمن المعركة، فيقول:  
يا فجر بيروت الطويلا عجل قليلا  
عجل لأعرف جيذا  
إن كنت حيا أم قتيلا

بيروت/ ظهرا:

يستمر الفجر منذ الفجر

تتكسر السماء على رفيف الخبز

أما بيروت المدينة التي تشبه المدن  
الأخرى التي تم مسحها عن أكملها،  
مثل مبروشما اليابانية وتكازاكي  
التي ضربتها بالقنابل النووية الأمريكية

والقلب لا يضحك

وحصارتنا واحة

في عالم يهلك

سنرقص الساحة

ونزفج الليك

في هذه الصورة حتماً لم يكن يقصد  
بيروت في شكلها الحالي، قصيدة  
درويش تبدو استشرافية، إذ يرى  
بيروت تقاحة ونجمة: لكنها لا تهج  
القلب.

مديح الظل العالي، ونزابة بيروت الحالية،  
شككت قصيدة مديح الظل العالي،  
منعطفًا حادًا في شعر محمود درويش  
ككل، وليس فقط في شعره السياسي،  
فكما يرى النقاد، هذه القصيدة كانت  
النفلة النوعية في شعر درويش الثوري،  
والمسيامي، المباشر، بإتجاه الشعر  
الإنساني، الأكثر غوصًا بالرمزية،  
وبذلك انتهاء بيروت الحالية في شعره  
بعد هذه القصيدة، التي تناولت بداية  
ونهاية "جمهورية الفكهاني" في لبنان  
وصولا إلى مذهبي صبرا وشاتيلا.  
وشككت "مديح الظل العالي" مشهدًا  
فلسطينيًا، لخص فيه درويش موقفه،  
الذي أعلن نفسه تطلقًا باسم شعبه  
في الشتات، وتحديداً في اللجوء  
الفلسطيني في لبنان، من لبنان،  
وبيروت، حيث ظهرت في خطابه نبرة  
"الأنا" المبررة عن الجمهور، كقوله:

"وحدي أذاف عن جدار ليس لي

وحدي أذاف عن هوا ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقف

أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف

الصحاب

وحدي أراود نفسي الشكلى فتأبى أن

تساعدني على نفسي

ووحدي كنت وحدي

عندما قاومت وحدي

وحدة الروح الأخيرة".

في "وحدي" الواردة، دلالة "الأنا" فيها،  
ليست للتعبير عن روح الفردية، فهي  
تصبر عن "الأنا الجمعي"، والصحاب  
الذين انصرفوا "هي الدول الشقيقة،  
والصديقة، التي أبقت الفلسطينيين،  
في "وحدي" العائنة للأنا، دلالة رمزية  
تدوير لمقاتلين فلسطينيين في بيروت  
قاتلوا منفردين عنها، في ساحة معركة

حيث انتهت "جمهورية الفكهاني"  
بمخرج المقاومة الفلسطينية من المدينة.

وقد يبدو مثال ذلك في قصيدة (مديح  
الظل العالي) حيث يقول في مطلعها:

"بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من  
الأبواب

بحر للتشديد الحز، هيانا لبيروت

القصيدة كلها

بحر جاهز لأجلنا"

في هذا المقطع تبدو بيروت أكثر  
من مدينة، أي أنها تحتيت صفة المدينة  
فقط، فأصبحت رمزًا لمرحلة يد لها  
درويش القصيدة، وكأنها عروس يد  
لها فستان زفاف، أو ممشوقة يد لها  
قصيدة في الفزل، مما يعني أن درويش  
لم يبن بيروت المدينة كمدينة، بل كونها  
احتوت "جمهورية الفكهاني"، مخصصًا  
دلالة المدينة بارتباطها التاريخي  
بالوجود الفلسطيني فيها، واستعمال  
المقاومة الفلسطينية في الدفاع عنها  
لدة ٨٧ يومًا، مزامنة ذلك بعدم الانتماء  
للمدينة كمكان، بقوله "وحدي أذاف عن  
جدار ليس لي" (٤)، وكذلك في:

"سقطت فلاح قبل هذا اليوم

لكن الهواء الآن حامض

وحدي أذاف عن جدار ليس لي

وحدي أذاف عن هوا ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقف

أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف

الصحاب

وحدي أراود نفسي الشكلى فتأبى أن

تساعدني على نفسي

ووحدي كنت وحدي

عندما قاومت وحدي

وحدة الروح الأخيرة" (٥)

كما ظهرت بيروت في شعر درويش  
بصورة الخيمة، هي دلالة للمخيم "هوية"  
للجوه الفلسطيني "في قوله في مطلع  
قصيدته "بيروت":

"بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

وهي كذلك حالة الحصار ذاتها، أو  
المعركة بصفة أدق، هي ذات القصيدة  
بقوله:

"بيروت تقاحة

في بيروت الدائمة في الشعر العربي



الحقيقة كما وصفه، وبيروت أجمل من كل ما كتب فيها من شعر:

بيروت شكل الظل  
أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس

وكذلك الخيمة، وطن اللاجئين المؤقت، ونجمة ليله التي تؤنس وحدته في مهجرة:

بيروت خيمتنا الوحيدة  
بيروت نجمتنا الوحيدة

وقبل أن يودع أهل لبنان وبيروت في "مديح الظل العالي" لاحقاً، قدم درويش شكره لبيروت بكل صورها، المدينة، المرأة، العاشقة، الزمان، المكان،

الحقيقة، معلناً استعداده لأن يفتديا بروحه، في أجمل صورة شعرية جاءت في القصيدة حين وضع المقارنة بينها وبين بعلبك:

(شكراً لبيروت الضيافة... شكراً لبيروت الخسراب...)، وكذلك يقوله:  
(قمر على بعلبك ودم على بيروت  
يا حلو من صَبَّك فرساً من اليافوت!)

قل لي، ومن كَيْفَ نهرين هي كابوت!  
يا ليت لي قلبك لأموث حين أموت)

\* كاتب أرمني  
salahatm@hotmail.com

مشهد الأسلاف الأوائل فيقول:

(من مطر على البحر اكتشفنا الاسم،  
من طعم الخريف ويرتقال  
القادمين من الجنوب، كأننا أسلافنا  
ثأتي إلى بيروت  
كي ثأتي إلى بيروت...) وكذلك في قوله:  
(جلنا إلى بيروت من أسماطنا الأولى  
نفثش عن نهايات الجنوب وعن وصاء القلب...)

وهي الظل الجميل، فالشعر هو ظل

في الحرب المالية الثانية، فيستحضر درويش تلك المدن في القصيف المستمر على بيروت في قوله:

مليون الفجار في المدينة  
هيروشيما هيروشيما  
وحدنا نصفي إلى رعد الحجارة  
هيروشيما  
وحدنا نصفي ثا في الروح من عبث  
ومن جدوى  
وأمریکا على الأسوار تهدي كل طفل  
لعبة للموت عنقودية  
يا هيروشيما العاشق العربي  
أمریکا هي الطاعون...  
والطاعون أمریکا

وهي كذلك الأندلس بصعب مفهوم درويش، فهي قصيدة الكمنجات وصف الأندلس بأنه وطن الفجر، يصف بيروت بالأندلس، وهي الحقيقة التي يصممها اللاجئ ومثنا يرفض أن يكون بدلاً له:

وطني حبيبة  
وحقيقتي وطن الفجر  
شعب يخيّم في الأمانس  
والدخان  
شعب يفتش عن مكان  
بيروت الشظايا والمطر  
وجهي على الزهرة

صورة بيروت في قصيدة (بيروت) أما في قصيدة "بيروت"، فقد كانت بيروت شكلاً مختلفاً، وصورة مستقلة لذاته، فهي الجمال، والرفقة المتجسدة في الفراشة، وهي صورة درويش في المرأة وصورة المشوفاة الأولى:

(فراشة حجرية بيروت، شكل الروح في المرأة، وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام)  
وكذلك:  
(وهذا سنبل، لتُردّ حجمة بيني وبين حبيبتني بيروت،  
ثم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام...)

وفي صورة أخرى، هي استحضار التاريخ الفينيقي الأول، يرى فيها

في صور المدينة في الشعر العربي



#### الهوامش

- ١- محمد محمود البنتاري، دراسة بعنوان "الدية في الشعر الفلسطيني"، صحيفة الحقل.
- ٢- مدوح حزام في مقالة منشورة بعنوان "الشاعر والمدينة: أسئلة وتساؤلات" - مجلة البيان الثقافي / العدد ٦٧، في ٢٢/٤/٢٠٠١.
- ٣- مدوح حزام، مصدر سابق.
- ٤- محمود درويش - مديح ظل العالي، دار العودة، بيروت ١٩٨٢ - قصيدة تسجيلية.
- ٥- المصدر نفسه.

## موت الشاهد الوحيد

نادر رشيد \*

زالَت الروائية غادة السمان تداي بإفادتها في محاكمة حب طويلة ارتأت قبل زمن قليل أن تجمع حصولها، الكثيرة، في كتابها "محاكمة حب"، في معنى، ربما، لتأكيد جذارتها بحب غسان كنفاني لها.. **تطلعتنا** عادة، بداية، أن حب غسان الضعيف لها أمر طبيعي، معتبرة أن عظماء التاريخ، كلهم، كانوا ضعفاء أمام إمبراطور الحب، ومتخذة من حكمها ذلك نقطة انطلاق في مواجهة من هاجموا كتابها الذي كانت قد نشرته مطلع التسعينيات وكشفت فيه عن رسائل غسان لها.. **وقفت** صارخة في وجه تقاليد القبيلة وعبد الأوثان، معلنة أنها أعادت غسان إلى طبيعته.. وقالت، فيما قالت: كنا خبزين برسائلنا كمجنونين أبحديين في مبالاة إبداعية، وتحذت مرارا من رغبتهم بأشعر رسائلهما ذات يوم.

**قد** يظن القارئ هنا، بعد أن انتهت من إفادتها الناقصة، أن قصة حبهما كانت دقيقة من طرف شازح السمن والعسل في قصة كانت مدار حديث بيروت أواخر الستينيات؛ إلا أن تدقيقا في طرف من هذه الرسائل، الذي أرسله غسان لها، يكشف عكس ذلك.. ولا كيف يمكن لقارئ تقبل عبارة وُردت في الرسائل منسوبة لغسان أن يحبها فقط لأنه لا يستطيع أن يكرهها، وفي أخرى يتبرم لأنها قد جعلته أضحوكة في بيروت، وفي ثالثة يقسم، كمراق غشيم، أنه سيبقى يحبها مهما حصل وسيبقى يضبط خطواته وزمنا حتى ولو كانت هوا، بعد أن يكون، في رسالة رابعة، قد قرأ أن المجانين هم من اخترعوا الحب. **بماذا** كانت ترد عادة على ذلك كله ؟ غير نداءاتها بضرورة تسليم من بحوزتهم رسائلها إلى غسان كي تنشرهما معا وتظهر الحقيقة ؟ وإذا ما افترضنا أن السيدة "ليلى كنفاني" قد أحرقت تلك الرسائل فإن عادة تنفرد، بعد موت الشاهد الوحيد، بصياغة القصة على مشيبتها، تبقى الحلقة الناقصة مفقودة إلا من إفادتها التي استفادت كثيرا على ما يبدو من عبارة "لبش" التي ضمنتها الكتاب؛ ثمة أوقات يبدو فيها الكتب واجبا مقصدا..!

ولكن، مهلا، من قتل ليلى الحايك ؟

**سؤال** هو بالأساس عنوان رواية مريكة، وقليلة الانتشار للشهيد غسان كنفاني كتبها منتصف الستينيات في ذروة علاقته بغادة، بعد أن كان قد تزوج أوائل الستينيات من السيدة المدمركية "آني". كان قد انغمس أكثر في عمله الصحفي، وهنم السياسي، وانتاجه الأدبي الذي أخذ يتفرع في أكثر من اتجاه، دون أن يغفل، بعد أن يحتار في نهاية قصة مخطوطة، وينتهي "تشييك" مقالته، أن يحقن نفسه بالأنسولين... ليستعيد علاقته بغادة!

**و بطل** رواية "من قتل ليلى الحايك" ؟ له وجهة نظر في الزواج الذي يعتبره كوجبة العسل للمساجين، يتبرك كل يوم بذات الحقائق، يحاول خنث ذلك النظام الزوجي القاسي بملاقة مع "ليلى الحايك" المتروجة التي تقدم له وجبة مغايرة من الحب حتى تلقى حتفها، مغدورة، ولا يشغل غسان نفسه كثيرا، في الرواية، بالإجابة عن ذلك السؤال الذي ما زال معلقا إلى الآن! **وبالرواية** الناقصة تلك، تمت إفادة غادة التي هاتها، وهي الرواية اللطحة، أن تحبل "قلة" حكايتها التي انتهت في خريف عام ١٩٦٩ عندما أرسل غسان كنفاني آخر رسالة لها، بعد أن يكون في ربيع ذلك العام قد اختتم رسائل الحب يبارك لها زواجها، الذي سحق حبهما إلى مجرد صداقة..

**أغلب** الظن أن عادة لم تقر المثل الإنكليزي المستمد من بديهية لا يختلف عليها اثنان، أن كثيرا من علاقات الصداقة تتحول إلى الحب، بينما من المستحيل لعلاقات الحب أن تتحول إلى صداقة! لكننا، في أي حال، هاية ملالة لقصة حب قليلة!

\* كاتب وصحفي آزاد

إن الباحث من خلال هذا الإصدار يحاول الإجابة عن التساؤل الآتي: هل يمكن اعتبار قصيدة "مفرد بصيفة الجمع" لأدونيس سيرة ذاتية شعرية؟ وبينها منذ البداية إلى أن مد الجسور بين السيرة الذاتية والشعر مقامرة لا تخلو من مجازفة، سيما إذا استحضرننا ما يسميه فليب لوجون: "الرؤى الجوهرية للنوع". غير أن الناقد أنجبرى للدفاع عن أطروحته باستراتيجية حجاجية تتوخى الإقناع، وتحت القارئ على تغيير معتقداته بخصوص صفاء النوع الأدبي، وقد توسل في ذلك بخصائص المنهج العلمي حتى تكون نتائج بحثه مطابقة لمقدماته.

1- سرقات اعتبار قصيدة "مفرد بصيفة الجمع" سيرة ذاتية شعرية،

1- تصور أدونيس لمفهوم الكتابة: يرى الباحث أن تصور أدونيس للكتابة يسمف في ردم الهوية بين السيرة الذاتية والشعر، انطلاقاً من كون الشاعر يؤسس لحدادة إبداعية تتجاوز التصنيف والتعديد عبر تقديره لمسألة النوع الأدبي، وانتقاله من إبدال قصيدة النثر إلى إبدال "لمحمة الكتانية" مقتبلاً في ذلك أثر بودلير ورامبو ومالاميه، هذا الأخير الذي طرح السؤال نفسه، وهو يحاول العثور على حل للمشكلة الفنية التي كانت توقفه: كيف يمكن أن ينتج سرداً يظل قصيدة؟ أو كيف يتم توحيد المنصر التناهي الزمني للسرد، واللازمية الضرورية للقصيدة؟ (1).

2- تعريف فابيهو للسيرة الذاتية: يستعين الباحث بهذا التمرين لإثبات صحة اعتبار "مفرد بصيفة الجمع" سيرة ذاتية شعرية، وهو تعريف يسمف في تحقيق زواج كاثوليكي بين السيرة الذاتية والشعر ذلك أن "السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية.. إلخ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته، وسيقرر القارئ بالطبع ما إذا كانت مقصيدة المؤلف ضمنية أم لا، وعلى هذا الأسس تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو

## فصل المقال فيما بين السيرة الذاتية والشعر من الاتصال

محمد بوسماحي \*

للباحث محمد بونجمة كتاب نقدي جديد يحمل عنوان " أدونيس، السيرة الذاتية الشعرية" \*\*، وهو مؤلف يعيد من جديد - كما يدل على ذلك عنوانه - طرح مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية في المعترك النقدي، من خلال طبيعة الأسئلة التي يثيرها المؤلف، والمسارات المتشعبة التي تخلف مفهوم القارئ لمسألة النوع الأدبي، وتجعله يشكك



أدونيس

في صرامة التقليد الأجناسي وتدفع به إلى تمثيل شعرية جديدة لقارية الأنواع الأدبية تسير التطور الحاصل في مجال الكتابة الإبداعية صبراً وإعلاء مضامين مثل الكتابة الانتهائية والنسب المفتوح.



بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعتراضات (٢). ولا شك أن هذا التعريف الذي أورده فابريو في المعجم الكوني للأدب يسمح لنا برصد حدود التقاطع بين السيرة الذاتية والشعر، ويسمح إمكانية اعتبار مقدر بصيغة الجمع سيرة ذاتية شعرية، علماً أن كل قصيدة هي سيرة ذاتية مقننة يحضر فيها صوت الأنا والحنين والطفولة، فهي لحظة استعادية تتناثر فيها الذكريات والأحلام والاستبهامات، كما يترك هذا التعريف للفرائير حرية تلقي الجنس الأدبي واستكشاف نوايا المؤلف الملمنة أو المضمرة لأن الملتقي "يشارك في لعبة تعيين آليات هذا الجنس من خلال إقناعه بالمطابقة الموجودة بين البطل الورقي والكتائر التاريخي الذي يصل عليه (٣)، فالنوع الأدبي أضفى كياناً تاريخياً متطوراً ومنتمياً لأفق الكتابة، فهو شبيه بسيفينة أركو التاريخية فهو دائم الحركة والتحول من جراء انتفاحه على الممارسة التجريبية التي تضطلع هي الأخرى بمهمة تطوير الجنس من جهة صانعه الشكالية وأفق انتظاره (٤).

٢- بلوغ سن الرشد وتحقيق الشهرة: من المسوغات التي توصل بها الناقد محمد بونجمة لإثبات فرضيته، ما وصفه بشرط كتابة السيرة الذاتية، وهي شروط تطرق على أدونيس الشاعر، حيث بحث الناقد في حفرات حياته، ومدى غزارة إنتاجه ليستخلص في الأخير أن أدونيس كتب قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سنة ١٩٧٥، أي عندما كان سنه خمسا وأربعين سنة، وهو سن يسمح للشاعر بتأمل حياته وتجاريه واسترجاع طفولته وأحلامه، إضافة إلى أن أدونيس كان قد بلغ وقتذاك من الشهرة ما فاق ما يجنله بفكر في كتابة سيرته شعراً، أي تأمل تجريته الشعرية في شموليتها.

٤- مواجهة الزمن وطلب الكونية والبحث عن الوحدة: لقد صنف الباحث هذه العناصر الثلاثة ضمن أهداف السيرة الذاتية، وإذا تأملنا في حياة أدونيس وشعره، سندرك لا محالة أن هذه الأهداف حاضرة بقوة في تفاصيل حياته وتأليا شعره، علما اعتبار أن الشاعر ظلت تراوده دائما فكرة الخلود ومقاومة الموت والتسيان، ولعل كتابة السيرة الذاتية شعراً تعني

## يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي إلى الزمن الشبكي الكثيف

تخليد اللحظات المعيشة وكأنها تولد من جديد، فاستدعاء الطفولة وتمثلها شعرياً من خلال لعبة الذاكرة هو بمثابة حنين إلى طفولة مفتقدة أو مشتهاة، لكن لعبة التذكر هاته تضع صدقية الذاكرة موضع تساؤل: "فذاكرة الإنسان متجانسة، مستمرة إلا أنها في طريقة اشتغالها تلجأ إلى الانقضاء والتجزئة، وتخضع للمعجزات لأنها عبارة عن حقل واسع تتمايز داخله وتتساكن أزمنة مختلفة (٥)، الأمر الذي يفرض على المبدع طريقة معينة في التعامل مع المحكيات فتقتو السيرة الذاتية الشعرية أشكالاً لغوية، وصوراً متخيلة تمتع مرجعيتها من أشراف الذاكرة، ولكنها في الوقت نفسه تحمل بصمات مبدعها، فهما حاول البعد التكر والتعمية فهو حاضر بشكل من الأشكال من خلال التفاعل والتماهي بين الأنا والنحن، بين الحقيقة والوهم، بين صدق الذاكرة وعمل الخيلة.

وبناء على ذلك، يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي إلى الزمن الشبكي الكثيف "أحب الزمن الشبكي الكثيف الشافولي الذي تسري فيه توترات كثيرة (٦)، ولعل ما يسوغ كتابة أدونيس لسيرته الذاتية شعراً هو تفوقه من الحكي، وتوسله بالشعر كوسيلة تمنح صانعها إمكانات أرحب وأوسع للتعبير عن ذكرياته وأحلامه، إذ يطمح إلى تخليد سيرته شعراً هاجسه في ذلك طلب الكونية لأن الأنا في الشعر تكون كونية، تقاوم الفناء والموت، وتعارض مع فكرة الانتماء الجغرافي، فوطن الشاعر هو اللغة، يستظل بظلالها، ويميش في كنفها، ويمتد بأسرارها وسحر كلماتها

محاولا البحث عن وحدة مأمولة من خلال التعمد والاختلاف وغير المراهنة على كتابة سيرته الذاتية شعراً لأنه ينشد البحث عما يوجد ويفنعه فردانيته يومئها صورة مصفرة للجنس البشري ككل، والسيرة الذاتية بهذا المعنى بحث فيما يوجد الذات الفردية ويفنعهها حضوراً قوياً في العالم (٧)، وقد تأثر أدونيس في ذلك بالتراث الألماني (غوته- نيتشه) من خلال نقده لمفهوم الأمة والجماعة وثأكهده على حضور الإنسان كموطن في هذا العالم، من هنا تعني الوحدة عند أدونيس فردانية ناتجة عن تصور حدائي للإنسان، يصبح بموجبه بوصفه نفسه، ومسؤولاً عن مصيره، ولا علاقة لها بالخلفية الدينية الصوفية، ومن ثم ينفذ الباحث إلى عدم التسرع في إسقاط أحكام جازمة اعتبرت قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" استيهاماً للفرهان الصوفي أسلوباً وموقفاً، مع العلم أن دلالة العنوان "مفرد بصيغة الجمع" هي أول مؤشر يدعونا إلى التعامل مع القصيدة بوصفها سيرة ذاتية شعرية.

## II- ملامح السيرة الذاتية الشعرية في "مفرد بصيغة الجمع".

ينطلق الباحث لإبراز هذه الملامح من مجموعة من المراجع الواقعية المرتبطة بحياة أدونيس الشخصية ومدى حضورها في القصيدة، وهي عبارة عن وحدات انشطار يعرفها فليب لوجون بأنها مكونات شعرية وسردية هي بمثابة ذخيرة تمتد على إنتاج نص شعري ماثلاً (٨).

ويمكن تصنيف وحدات الانطلاق في القصيدة إلى وحدات مرتبطة بالولادة الطبيعية والمجازية والمنفى الاختياري ووحدات مرتبطة بالحديث عن ذكريات الطفولة.

### ١- وحدات مرتبطة بالولادة

الولادة الطبيعية: أضفى موضوع الولادة لأزمة مركزية في القصيدة، إذ يتكرر في أجزائها الأربعة (تكوين- تاريخ- جسد- ميمياء)

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج علي (٩)



بحنين وعمق وتخيل، وهي محفوظة في الذاكرة، يتم نقلها من مفزوق اللاشعور إلى ساحة الشعور، وتتمظهر في أحلام اليقظة وأشكال التعبير الفني وأخطاء التعبير، لكن 'المخزون الفعلي للحقيقة الذاتية يبقى متواريا في اللاشعور' (١٧).

إن استدعاء الطفولة هو احتمال من قسوة الزمن القاسي، ويبحث عن ملاذ جديد لامتلاك القدرة على الاستمرار في الكتابة وتحمل أعباء الحياة وتحقيق الخلود الفني، فتتدو المسيرة الذاتية الشعرية تمييزا عن طفولة لم يشها أدونيس بالشكل الذي كان متوقفا أن تعيش ولهذا السبب يرى فرويد: "أن كل بديل مقدم من طرف الكاتب لتصبح وقائع حياته هو استجابة لإرضاء غرائزه ورغباته المكتوبة وإشباعها لا غير (١٨).

كما أن أدونيس يخضع ذاكرته للانعقاد، إذ يعتمد عليه استرجاع كل التفاصيل، فينسى أحداثا ويقضي أخرى، ولا يتذكر إلا الأحداث ذات المشغلات الانفعالية والنفسية كحادث العشق الأول، وحادث الفرق الذي كاد يؤدي بحياته، أما حادث موت الأب حرقا فلا يرغب أدونيس في تذكره، إذ يكفي بالإشارة إلى سنة الوفاة ١٩٥١، يقول:

...جرى في ١٩٥١، يسبقه التعب إلى المقيس (١٩)

وفي مقابل ذلك، يتذكر أدونيس حدثا سميذا غير مجرى حياته ويتمثل في لقائه بالربيع السوري شكري القوتلي حيث ألقى أمامه قصيدة "التحدي" التي كانت سببا في إكمال دراسته والتحاقه بمدرسة اللايك في طرطوس حيث واصل دراسته على حساب رئاسة الجمهورية وهكذا أنقذ الشعر أدونيس من صير مجبور، ومن هذه الذكرى الأظيرة إلى نفسه يقول:

ضعوا خشبة

ليتقدم ذلك الواو

جلست أنظر

قمت، مشيت حافيا تحت مطر  
يضحك

وانهواء قصبة تبكي

## انتقى الناقد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس

التي لم يكن لي خيار فيها، وهي الولادة الطبيعية في هصاين في سورية، الولادة الثانية وهي الولادة الشعرية في لبنان، والولادة الثالثة هي المنفى الاختياري، أنا لا ادعي أنني منفي، وإنما نفيت نفسي اختيارا، وهذا المنفى تمثل في المقام الأول في باريس (١٤).

### ٢- وماتت مرتبطة بذكريات الطفولة،

انتقى الناقد محمد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس مما يبرجح إمكان اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية، ومن ثم تظل ذكريات الطفولة محفوظة ومختدة شعريا حيث يستدعي أدونيس قرية "هصاين" ويومد إليها في أحلام يقظته وهذا ما يسميه غاستون باشلار: "التمركز المكاني البسيط لذكريات (١٥)، كما يستدعي أدونيس صورة الطفل الفلاح الصغير الذي يجمع شتلات التبخ.

أعط، لأرض أن ترقد في راحتك  
وايقظ قصاين

ينهض منها ضوء يوقظ قديمه  
ويداعب جبينه الذي سماه عليا

أنهض

أتسرول شتلات التبغ أرسم قصري  
على أوراقها (١٦)

وهكذا تحولت الذكرى إلى رؤية شعرية لازمت خيال أدونيس ووسمت شعره بوسم خاص يستمد منها الدعم والقدرة على الخلق والابتكار، فذكريات الطفولة هي استعارات ملحة يستدعيها الشاعر

والطفل المقصود هنا هو أدونيس الذي ولد في ليلة شتائية عاصفة من ليالي يناير سنة ١٩٣٠، يقول أدونيس:

١٩٣٠، الشمس قدم طفل (١٠)

كما يشير أدونيس إلى مكان ولادته 'قرية هصاين' بوصفها مصدرا آخر للإلهام والخلق الشعري:

وانت القصد وقتي الأول بنفسي

تتدرج بين زرقاء الموت وزرقاء هصاين (١١)

الولادة الشعرية: تتمظهر هذه الولادة من خلال حدثين هامين: انتقال الشاعر من سوريا إلى لبنان والاعتراف به كشاعر متميز بعد اللقاء يوسف الخال وتأسيس مجلة شعر سنة ١٩٥٧، وعن سر هذا التحول الإيجابي يقول أدونيس: " هي بيروت أصبحت أفكاري واضحة أكثر، وهناك بدأت في الإبانة عن تصوراتي الشعرية (١٢).

الولادة الثالثة أو المنفى الاختياري: وقد تحققت هذه الولادة في باريس، حيث يستعصر أدونيس ذكرياته فيها إذ يصف الحالة الجوية ونوع اللباس الذي كان يرتديه، يقول:

سرت والمطر رذاذ بيني وبينه وميض  
يشبه الصوت

كنت ألبس الأسود

كانت السماء تلبس الرماد

باريس، برج إيفل - كنيسة السنان -  
جرمان سرتا

باريس وأنا

كما تسمير الغيوم في السماء (١٣)

ويبدو أن الشاعر باستلهاه (باريس) وشوارعها ومقاهيها يقتفي أثر شعراء كبار أمثال بوديلر ورابو وغيرهما محققا ما أسمته سوزان برنار "أسطورة باريس" ومدى حضورها في قصيدة البئر، وهكذا تشكل هذه الولادات الثلاث مادة خصبة لبناء وتشكيل قصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، والتاريخ شعرا للحظات معيشة لا زالت تحتفظ بها الذاكرة، ويخلص أدونيس هذه الولادات الثلاث في قوله " أشعر أن لي ثلاث ولادات، والولادة الأولى



## أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية



دراسة

محمد مشهور  
طرابلس ليبيا

سميت الفضاء قدما واتجهت نحو الطريق

متى يبلغ العتبة، سمعت الريح تسأل الريح

متى توضع الخشبة (٢٠)

ولعل هذا الشمو السعيد "هو ما يحاول الشاعر تخليده واستعادته باستمرار عبر بوابة "سرد الحلم" الذي يتميز بالضغط، باستعالة الوصول إلى خاتمة... فالحلم ينحو إلى أن يصبح أبديا، لم يعد ممكنا إنهاؤه إلا بالاستيقاظ (٢١).

ويمكن القول -كما ذهب إلى ذلك الباحث محمد بونجمة- إن أدونيس يراهن على دور الذاكرة والكتابة في تحويل الواقع وصياغته شعريا عبر طرح أسئلة مغايرة تعيد النظر في العلاقة بالماضي والإنسان والذات والمحيط والتاريخ والمجتمع، لذلك فالطفل الذي يتحدث عنه أدونيس هو الطفل التخييل لا الطفل الذي كان بالفعل، فهو يكتب طفولته من خلال

حاضره وتضجعه الفكري والإبداعي، فيفض الفناء عن طفولة مستعدة لعله يمسك ببعض أسرارها ولحظاتها المنفلتة مستمينا بالغة الشعرية وما تمنعه من آفاق تخيلية رحبة لأن كاتب السيرة حسب لكان لا يحقق وجوده إلا بواسطة اللغة لأنه يتجاوز الرموز إلى خلق أنماط خيالية انطلاقا من شبكة الرموز ذاتها، تلك التي تستقر في لاشعوره (٢٢)، ومن

ثم فإن مهمة الناقد ليست في البحث في التطابق بين الإبداع وصاحبه، وإنما في البحث عن مدى الانسجام والتناغم الداخلي في العمل الأدبي، ثم قياس درجتي الإقناع والتأثير اللذين يمارسها على المثقفي الذي سيمسح شركا للمؤلف في تحديد الهوية الأجاسية للعمل الأدبي عبر مله الفراغات والبياضات التي تترك للقارئ هامشا للمناورة التأويلية، وتعمل النصوص قابلة للتقبل والانفتاح على أكثر من نوع أدبي.

إن قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" تشي بالتداخل بين الميرور ذاتي والشعري وتبرز الأعياب الكتابية في تمويه الواقع وتزييف حقائقه من خلال التشخيص المغاير لعناصر الكون، والتعبير كما تنضمره

أو المتردد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية صاغها أدونيس شعريا بعد بلوغه سن النضج، وتحقيقه للشهرة سعيًا وراء مطلب الكونية.

وفي موضع آخر من الكتاب، يرجع بنا الناقد محمد بونجمة إلى مسألة التقاص بين قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" ومؤلف "الكتاب: أمس، المكان، الآن" الذي صدر سنة ١٩٩٨، حيث اعتبر أدونيس هذا الكتاب تنقيحا وتصويبًا وتتممة لقصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، التي ظلت غير مكتملة، مما حدا به إلى كتابة المؤلف النهائي، متقنيا في ذلك أثر ملامحه، لكن الناقد طرح تساؤلا مشروعا: هل كتب أدونيس فعلا مؤلفه النهائي؟ أم أن هذه الفكرة تبقى ضريبا من المستحيل؟ وانتهى في الأخير إلى أن أدونيس ظل مهووسا بهاجس التجديد والتجريب والخوف من أن يكرر نفسه شعريا أو يباغته الموت قبل تحقيق حلمه.

ولم يفت الباحث التذكير في آخر الكتاب بمسألة اعتبارها وثيقة الصلة بقصيدة "مفرد بصيغة الجمع" موضوع الدراسة وهي قضية الانتحال التي أشار إليها كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا"، لذلك أثير الباحث لإثبات زيف هذا الادعاء من خلال استدلاله بمقاطع شعرية من القصيدة تثبت شرعية التقاص ويطلان الانتحال لأن أدونيس -كما أكد ذلك الباحث- يستعمل قانون مستويات اللون، فضلا عن طبيعة النصوص التراثية ذاتها والتي تخضع للمواصفات الكتابية القديمة وتحيل بحقائق تاريخية واجتماعية وسياسية يسهل على القارئ تنبيه إدراكها واكتشافها.

وفي الأخير، نؤكد على سلامة الطرح التقدي الذي يدافع عنه الباحث محمد بونجمة ليخلص في النهاية إلى تأكيد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية دون الوقوع في شرك الأحكام الجاهزة والأفكار المسبقة التي تنأى بصاحبها عن الموضوعية.

وإذا كان هيب لوجون قد أعاد النظر في مفهوم السيرة الذاتية في كتابه

**تشي قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» بالتداخل بين السير ذاتي والشعري، وتبرز الأعياب الكتابية في تمويه الواقع وتزييف حقائقه**

موضع تساؤل ذلك أن النص لا يستحيل أقرأ خالداً في مملكة الأدب إلا حينما يحمل إضافة جديدة على مستوى البناء النظري وخلق جمالية لطرائق القراءة ومن ثم التلقي السائدة (٢٥). ولعل هذه المواصفات تطبق على قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" التي ألفى من خلالها أدونيس الحدود المتوهمه بين السيرة الذاتية والشعر، فدعا القارئ من جديد إلى الاشتراك في لعبة تحديد وتفكيك آليات الجنس الأدبي واستجلاء شعريته،

• نالند من المغرب

أنا أيضا/ "Moi Aussi" حين النقائد محمد بونجمة من خلال قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس قد حاول التطوير لشعرية جديدة لمفهوم السيرة الذاتية الشعرية تتمظهر عناصرها في التخيل والاسترجاع والحلم والاستيهام، مضافاً بذلك لبنة أخرى إلى سجل الأنواع الأدبية ومعبدا الطريق أمام النقد للبحث في شعريات سير أخرى (ذهنية- جهلية- غيرية- جمسية...) كما أن الفعالية النقدية التي تميز هذا الإصدار تنصّب دليلاً شاهداً على مواكبة النقد الأدبي المغربي لسيرورة التطور الذي لحق نظرية الأنواع الأدبية من خلال وضع مبدأ صفاء النوع الأدبي



فصل الثاني في بيان السيرة الذاتية وأشكالها من التقدير



#### ألفاظ

١- محمد بونجمة: السيرة الذاتية الشعرية، منشور بدار نشر ما بين يدي الأديب، ط ١، ١٩٩٤.  
٢- سوزانا برنار: "السيرة الذاتية الشعرية"، ترجمة: رقية مريخ، منشور بدار نشر ما بين يدي الأديب، ط ١، ١٩٩٤.  
٣- محمد بونجمة: "السيرة الذاتية الشعرية"، ترجمة: رقية مريخ، منشور بدار نشر ما بين يدي الأديب، ط ١، ١٩٩٤.

٤- Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, collection poétique, éd. Seuil, Paris, p 249.

٥- Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, p 7.

٦- محمد بونجمة: "الاحمال الشعرية الكاملة"، دار العودة بيروت، ١٩٨٥، للجلد الثاني، ص ٤٩٧.

٧- صقر أبو فخر، "حوار مع أدونيس"، مقفولة الشعر، للنشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٠٧.

٨- محمد بونجمة، مرجع سابق، ص ٢٩.

٩- le pacte autobiographique, p 249.

١٠- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، الأحمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ١٩٨٥، للجلد الثاني، ص ٤٩٧.

١١- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٦٦.

١٢- أدونيس، نفسه، ص ٥١٢.

١٣- André walter, entretien avec Adunis, Ed Gallimard, 1991, p 171.

١٤- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٧٠٠.

١٥- صقر أبو فخر، "حوار مع أدونيس"، مرجع سابق، ص ٨٦.

١٦- غلستون باشلار، "جمالية المكان"، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣٩.

١٧- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٥١٣.

١٨- حميد لحيداني، "في السيرة الذاتية الشعرية"، منشور بدار نشر ما بين يدي الأديب، ط ١، ١٩٨٦، ص ٦٠.

١٩- حميد لحيداني، نفسه، ص ٦٢.

٢٠- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٥٣٥.

٢١- أدونيس، نفسه، ص ٦٩٧.

٢٢- سوزانا برنار، مرجع سابق، ص ٥٤٤.

٢٣- حميد لحيداني، "مفرد بصيغة الجمع"، مرجع سابق، ص ٦٤.

٢٤- محمد بونجمة، "شعرية التشخيص في المشروع السيري لآدي محمد شكري"، ملحق فكر وإبداع، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد ٢٩٩٢/٢٩، ٢٠٠٥/٢٠٠٤.

٢٥- إسماعيل حبابي، "في السيرة الذاتية الشعرية"، بيروت، ط ٥، ١٩٨١، ص ١١٤.

٢٦- هشام العلوي، "السيرة الشعرية بالمغرب"، ثلاث زوايا للنشر في جريدتها، مجلة "فكر ونقد"، السنة السادسة، عدد ٥٣، نونبر ٢٠٠٣، ص ٥٢.

## ”نكارات شالكة“ .. تساؤلات قلقة !!

”أنهم يحبون الحياة“ ..

هذه آخر كلمات الرسالة التي انتهت بها رواية ”نهارات شالكة“ للزميل الكاتب ”إبراهيم العقرباوي“، ولكن هذه النهاية المتفائلة في الصفحات الأخيرة لا تضع قارئ الرواية، على عتبة السكينة، والهدوء، بعد ٢٨٥ صفحة من القلق، والمساكن، والتشظية، والمزعة على شخصيات منسوخة عنا بإحدى تجليات الواقع، وهذا مرده إلى أن ظروفهم قريبة ومتشابهة مع تقاضيلنا اليومية، كما أن الفترة الزمنية التي يكتب عنها العقرباوي، كنا قد عايشناها، ولستعنا جمارها، أواخر الثمانينيات وطيلة عقد التسعينيات، حتى لحظة نقش الكلمات على الورق بين عامي ٢٠٠١-٢٠٠٢م، حيث كانت تلك السنوات تحمل في طيات أحداها بؤر تحول وتفاضيل الكسار على مستوى الأمة.

”بيتي كهف.. أرحف في ظلال الظلام، وأسبح في أنهار القبار، الستائر مسدلة ومجللة بالقبار، المرايا مهشمة، الجدران قائمة، وفي أدنى خشخشة السر، وعلى أهدابي البيضاء حكايات معلقة لا تحكي ولا تحكي، وجهي مائدة الدهر، وجذعي شجرة يَبُوس، وكُم لبثت هنا لا يشعر بي جار ملاصق ولا عابر ولا يقظان...“ .. هذا التوصيف في نهاية الرواية على لسان بطلها، يشي بحجم النهارات الشالكة، عبر شخصيات متعددة، تحاول اختصار تلك التناقضات والانتكاسات التي أورتتنا إياها الحروب حيناً، والمؤامرات الدولية أحياناً أخرى، ومراهقة الأحزاب قارة ثالثة..

بين كل تلك التناقضات يعيش بطل الرواية، وتعيش الشخصيات التي كانت مساربها مختلفة، حيث دخل بعضهم المصحة النفسية، وسافر آخرون إلى غير مكان في العالم، بينما مارست شخصيات ثالثة فعل الخيانة والتخلي عن كل مبدأ وذاكرة..

لكن في عجالة الكتابة، هذه، لا يمكن التفصيل أكثر عن هذا العمل الذي يعبر عن جيل من الكتاب، ومن الشباب، لأنه لا بد من الإستفاضة في دراسته بتأن من خلال الموضوعات التي يكتبها، ولعلها تكون، تلك القراءة المأمولة من قبل النقاد، قراءة لوجه من الكتاب، في منطقة وجدوا فيها حيث انهيار أحزاب، وتغير أفكار، وتصارع الموازين، واجتياح العوثة لكل مثاليات سنوات ماضية.

أسئلة كثيرة تراودني وأنا أقرأ رواية إبراهيم العقرباوي، زميلي في القصة القصيرة الذي أغوته الرواية، مثلنا جميعاً، فانزاح لكتاتبة بوجه هذا، ولقد سحبتني بذكاء إلى أجوائه، فأشعرني بالصورة المكتوبة، حد أن صدمني الحال، والتشظي الذي انعكس بجرأة من خلال أنطاله، وربما يكون في هذا المقال من الصعوبة يمكن تتبع مسار كل شخص من شخصيات الرواية، لكن من الممكن الإشارة إلى حالة السوداوية التي تتلبس هؤلاء الشخص، فهي في معظمها تغير عن شخصية منمكة، يانسة، ومشظاة، ولعل روح عبد الرحمن منيف ومؤنس الرزاز حاضرة بيننا، وتنسب بذكاء من الروائي لتعبر عن حالة القلق، وعدم الرضا، ”قال الراوي مؤنس الرزاز قبل عشرين عاماً أننا أحياء في البحر الميت، وأنا الصبد الفقير أقول الآن بأننا ما عدنا أحياء..“

إن إبراهيم العقرباوي بعمله هذا يقدم رواية تحمل تساؤلات جيل كامل، وهو في ذات الوقت يعطيني بالغة، وبالفكرة، لكن أولويته في هذه الرواية هي إظهار شخوصه بكامل تناقضاتهم، وقد كان موفقاً في هذا!

ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد). و(بروميثيوس) تحدى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من السماء وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ سلط (زيوس) عليه نمرًا ينهش كبده الذي كلما فتي تجدد بعد أن يقطعه في أعلى قمة جبل في القوقاز).

كذلك قُتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطع جسده، ونثرها في أقاليم مصر (٥)، ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلا بتدخل (تحتوت) (٦)، كذلك اعتاد الثعبان (أبو هيس) أن يهدد كل صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثل لقوى الشر والظلام، وبذلك تساوى (أبو هيس) بالإله ست عبد الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشمس، فهزم، وصطبغ السماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو هيس) المهزوم (٧).

وهذه الصراعات الدامية بين الآلهة نُقِيت بظلالها على أحداث رواية (كفاح

## الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ

دستاء كاسل شعاع

يضمّلم الحدث الأسطوري بوظيفة التأسيس، ويطبّق الحدث المتكرر بالحدث الأول الذي يرتبط بالبدائيات، وهو غالباً ما يكون حادثاً يرتبط بالآلهة وبأفعالها، وببدائيات التكوين، وبصراعات المخلوقات، فضلاً عن أنّ الحدث الأسطوري يعدّ الفصل التكراري لحدث أولي، حفظتها الأسطورة، وخلدتها، ومستعنها بمسحة التقديس.

وقد توافر نجيب محفوظ على أحداث أسطورية كثيرة، استفاد منها في بنائه الروائي، واستلهم بعضاً منها في تشكيل معمار أحداثها، كما انطلق منها في بناء أحداثه الأسطورية الخاصة المتعلقة بعوالم روايته، والمنبثقة من تجاربها الخاصة، وبذلك خلق أحداثاً أسطورية موازية أو مشابهة لتلك الأحداث الأسطورية المشهورة. ومن تلك الأحداث الأسطورية التي استلهمها في رواياته،

### الصراع مع الآلهة

التاريخ الميثولوجي لا يحدّثنا عن علاقات سلام واستقرار دائم بين الآلهة، بل نجد كثيراً من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فإله الظلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه (والإلهان (أورانوس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (إيثر) و(هيميدا)، واستوليا على عرشهما (٨)، وكذلك (كرونوس) نَحَى والده (أورانوس) عن رئاسة الآلهة، وسار



طبية)، لا سيما في الصراع بين الهكسوس ومثلاً (يايو فيس)، والمصريين. أهل طيبة ممثلاً بالقرعون (سيكتنرج) ثم (كاموس) وأخيراً (أحمس). ولعل إطلاق اسم (أبو فيس) على ملك الهكسوس يسوقاً سريعاً إلى افتراض مؤاده أن صراع طيبة يكاد يكون صراع آلهة مع نزيه الفروق. (فابو فيس) هو الثعبان الشرير الذي يمثل الظلام، ويحاول أن يمنع مسيرة إله الشمس (رع) (٨)، ولكنه يُهزم في كل مرة بعد حرب طاحنة، ويملا دمه الأفق، وذلك بعد أن يحاربه (رع) من قاربه المقدس، ويضربه بعهرته التحسية، لكن سرعان ما ينتصر (أبو فيس) مع الغروب على (رع)، ويقتله، ويرسله إلى مملكة الظلام، وذلك عبر قارب تقوده ريشات الطلام الأثنتا عشرة في طريق لا يعرفه سواهن. حتى أن (رع) نفسه يجعله، وفي آخر الرحلة الحزينة مع الإله المقتول (رع)، تهب له الحياة من جديد. ويستبدل قاربه بآخر جديد، وتُفتح أبواب السماء، ويطلع النهار، ويخرج قارب (رع)، ويفلح (رع) هذه المرة بقتل (أبو فيس)، لتبدأ الدورة من جديد. فصراع (أبو فيس) (رع) هو صراع أبدي دائري يمثل دورة الحياة (٩).

## تحدثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية

ومن السهل أن يتخس للره ومضات هذه الأسطورة في كفاح طيبة، (فابو فيس) الهكسوسي الظالم قتل القرعون الطيب المحب لشعبه (سيكتنرج) ثم قتل ابنه (كاموس)، وقطع جسدتهما، ثم هربت أسرتهما عبر النهر الحزين في قارب إلى المجهول، الذي لم تكن الأسرة ذاتها شأن إله الشمس (رع) تعرف الطريق إليه، وفي ذلك المجهول البعيد لبث القرعون (أحمس) الذي هو امتداد للقرعوني (سيكتنرج) و(كاموس) مع أهله فترة من الزمن، ثم عاد إلى وطنه بعمونة المخلصين

له عبر البحر في سفينة، تماماً كما عاد (رع) بمساعدة ريشات الطلام إلى السماء في سفينته. وفي طيبة استطاع (أحمس) أن يحاصر جيش (أبو فيس)، وأن يهزمه في حرب بحرية، تماماً كما استطاع (رع) أن يهزم (أبو فيس) وهو يركب سفينته. وفي النهاية انتصر (رع)، ودُحر (أبو فيس)، وعُمر نور الصباح الغنبا، وإن كان (أبو فيس) مهيود من جديد، ليبداً

صراع آخر، تكتمل فيه دورة الحياة التي دأبها الحراك، ولا تعرف سكناً أو خمولاً. تماماً مثلما استطاع (أحمس) أن يهزم (أبو فيس)، ويطرده من بلده، ولكن إلى حين، إذ شهدت مصر بعد ذلك مستعمرين كثر، جاءوا طامعين حافدين مثل (أبو فيس). وكان لزاماً على الشعب المصري أن يتصدى لهم، وأن يهزمهم؛ لأن دورة الحياة لا تعترف بالضعفاء المهزومين، بل تتطلب الأقوياء المداشرين عن وطنهم. وبذلك تكون أسطورة صراع الآلهة المستقلة على صراع طيبة مع أعدائها الهكسوس لتحقيق الحرية، هي أسطورة ترسخ قيم التنوير، وتعطي مثلاً مشرفاً على الحرية، وتدعو بتمتعات سحرية، وتجارب معاشة إلى التمرد والتكاتف وطرده العدو من الوطن المنتصب.

## الصراع مع الكائنات الأسطورية

تحدثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة حسرة الصراع وعدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرس بطولية شخصيات الأساطير، إذ على الرغم من قوة الكائن الأسطوري، الذي غالباً ما يكون شريهاً لا يعرف رحمة، ويكاد الانتصار عليه يكون مستحيلًا بسبب الطاقات الخارقة، التي يملكها، إلا أننا نجد البطل في الغالب على الرغم من تلك الأحوال ينتصر على ذلك الكائن، بل وأحياناً يكرس ذلك الكائن لخدمته ومساعدته، فالكائن الخرافي الشبيه بالتين في رواية (ليالي ألف ليلة) يرسله الله لينفذ عابداً مؤمناً، وقع في حفرة، لم يستطع أن يخرج منها، وكاد يهلك فيها، بعد أن رفض أن يصرخ طالباً المساعدة من السابلة؛ إذ "إنه ليس من الصالح أن أطلب المساعدة إلا من الله تعالى" (١٠). لذلك فقد منَّ الله عليه بالعون، وأرسل له وحشاً على شكل تين في جوف الليل، ومدَّ له ذيله، فسلم العابد أن الله أرسله لينقذه، هتمسك بالذيل، وخرج من الحفرة، ونجا.

كذلك نجد (الستبداد) في (ليالي ألف

الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ





لبلة) يستطيع أن يتصمر على طائر الرّخ الأسطوري، ويستقله أصلحته، وينتقل به من مكان إلى آخر، بل ويصّب الثّراء به؛ إذا نقلته الرّخ إلى جبل كله قطع من الماس، فيجمع (السندباد) منها ما استطاع، ويصعب ثرياً، ويكون بذلك أوّل إنسان يسخره لأغراضه (١١). وذلك لأنّ (السندباد) بعد أن وجد نفسه منعزلاً في إحدى الجزر، التي غادرها أصدقاؤه في أوّل سفينة عابرة، ألفى نفسه ينام بالقرب من بيضة عملاقة هي بيضة طائر الرّخ، الذي سرعان ما هبط بالقرب من بيضته، فتسلل (سندباد)، وريط نفسه في طرف ماقفه الشبيهة بالصاري، وخلق معه في السماء، حتى هبط على قمة أحد الجبال.

ولكن السلطان (شهریار) الذي يجد نفسه في الليالي في مواجهة مع مارد جبّار بعد أن فتح الباب المحرّم فتحه في العالم الأسطوري، الذي دخل إليه من مضرة في الخلاء، يدرّك أنّ لا قبل له بمقارعة المارد، إذ إنّه لا يتعلّح بأيّ هوّ خارقة، فما يكون منه إلّا أن يصرخ قائلاً: "عني بوبك" (١٢). فيستجيب المارد له، ويتركه وشأنه.

أمّا الصراع مع العفريت في رواية (الليالي ألف ليلة) فهو صراع غير متكافئ، إذ يجمع عفريتاً عبثاً، وفي الغالب قوياً، مع إنسان ضعيف لا يملك أيّ قوّة، لذلك ينصاع، ويستسلم للمارد، وينقذ أوامره كارهاً؛ لأنّه لا قبل له بمصارعة عفريت خارق القوّة، ولو كلفه ذلك عمره. (فصنعان الجمالي) يقع في صراع مع العفريت (قمقام)، الذي أذهى أنّ (صنعان) قد داس رأسه، وهو يمدّ ذراعه ليتلمس موقع الشّمعدان في غرفة نومه، ويهدّد بالانتقام ممن داس رأسه، فيطلب (صنعان) الرحمة من العفريت، فيرفض العفريت ذلك، ولكنّه يستدرك قائلاً: "لا رحمة بلا لمن، ولا غفو بلا لمن" (١٣). فيهبّدي (صنعان) استمداده للحصول على العفو مقابل أيّ فعل، ولكنّه يصدم بالمخايل الغريب، فالارد يطلب منه أن يقتل حاكم الحي (علي السلوي)، معلّلاً ذلك بالقول: "استأمنتني بمسحر أسود، وهو يستمن بي في قضاء مارب لا يرضى عنها ضميري" (١٤). فيحاول (صنعان)

أن يستغني المارد من هذه المهمة الشاقة، لكنّ المارد يصمم على تنفيذ طلبه، وإعداء (صنعان) بالمون عند الحاجة "إنّها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، ولكنّها موطوعة أوّلاً بأمانالك ممن لا يخلون من نوايا مليّة" (١٥). فيستجيب (صنعان) مكرهاً للمارد، فيتمسك خنجره، وينمده في قلب (علي السلوي) في أوّل لقاء بينهما، ولكن المارد (قمقام) يتخلّى عن مسامحته، ويقول له "فأعل الخير لا تكرهه المواقف" (١٦)، ويوجد (صنعان) نفسه أمام تلح السيّاف، الذي يظهر رأسه بضربة من سيّفه.

ولكن الصراع مع العفرايت يستمر على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام)، ودفعه حياته ثمناً لذلك، وتبدأ حلقة جديدة من الصراع مع العفرايت في الليالي. ويربط الناس ظهور العفرايت بعدم وجود المدل، إذ تتدخّل العفرايت، لكي تجبر الناس على الشويرة، وقتل رموز الاستبداد، وإجبار السلطة على تغيير سياساتها، وإنتهاج العدل والمساواة نبراساً "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفرايت عليها حياتاً" (١٧). (هجمصمة البلطي) كبير الشرطة يصطاد هجمصماً، وعندما يفتحه يجد نفسه أمام عفريت غاضب، اسمه (سنعجام). يريد أن ينتقم بعد أن ملأه السجن بالحقق والرغبة في الانتقام (١٨). ولكنّها نجده يضرب صفحاً عن الانتقام من هجمصمة، الذي ظهروه بأنّه كان الوسيلة إلى خلاصه (١٩). ولكن الصراع مع العفريت يبدأ منذ

أوّل يوم، إذ يشعر العفريت بغير شنباً وفساداً في الحي، وتتعاقب حوادث قطع الطريق "داخل سور الحي وخارجه كثرة مزعجة، فتهبت أموال وسلع، وأعتدي على رجال" (٢٠). فينشل (هجمصمة) في العثور على الفاعل، على الرغم من أنّه "تشر الدوريات نهراً وليلاً، وتنفذ الأماكن المشبوهة بنفسه" (٢١)، فيهدده حاكم الحي (خليل الهذاني) بالمرل إن لم ينجح في القبض على الجناة، ولكنّه كان يعلم أنّ لا سبيل إلى ذلك، إذ كان العفريت هو الجاني العايت.

ودخل (هجمصمة) في صراع نفسي كان العفريت سبباً فيه، فقد جعله يدرك أنّه ليس أكثر من أداة بطش ظالمة في يد اللصوص الحقيقيين، فهو "كس قاتل حامى المجرمين ومعذب الشرفاء، نسي الله حتى ذكره به عفريت من الجن" (٢٢). فيقرّر لساعته أن يبطش لأوّل مرة في حياته باللص الحقيقي، فيضرب بالسيف عنق الحاكم في أوّل لقاء لهما معلّلاً ذلك بتحقيق "إرادة الله العادلة" (٢٣)، ولكنّه يواجه الحكم عليه بالإعدام، الذي يُنفذ سرريماً، ولكنّ المارد (سنعجام) يقلب الصراع لمصلحة (هجمصمة)، ويقرّر أن يساعد، وكأنّه استطاع أن يحرّره من قيوده، ويحمل منه ثأيراً على السلطة الظالمة، وبذلك استحقّق الحياة وفق وجهة نظره، على خلاف (صنعان الجمالي)، الذي لم يجاوز أن يكون قاتلاً مرتزقاً، ولم يؤمن بقضيته، لذا فقد دفع حياته ثمناً لتهويل هتمته، وخمول فكرته، فعول (سنعجام) (هجمصمة) إلى رجل آخر، في حين قتل السيّاف صورة من هجمصمة من صنع يدٍ (٢٤)، عندها مضى (هجمصمة) يتبدّل له، ويعقّق المدل بطريقته، إذ اغتال الكثير من رموز التسلّل والظهر في الليالي، أمثال (بطيشة مرجان) كاتب السر، و(إبراهيم العطار)، و(كرم الأصيل)، و(عدنان شومه).

وعندما اقتضج أمره في نهاية المطاف، لم يدم اللون من قوّة خارقة أخرى، إذ وجد سائكاً من سكان الماء اسمه (عبد الله البحري)، يطلب منه أن يتجرّد من ثيابه، وأن ينزل إلى الماء، فتفعل (هجمصمة) ذلك، فأبذل من جديد بسطة جديدة، لا هي وجه (هجمصمة البلطي)، ولا وجه عبد

**يستمر الصراع مع العفرايت على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام) ودفعه حياته ثمناً لذلك**



هكذا ومعنى (٢٧).

ولكننا نجد الأسطورة القديمة تذكر لنا أنّ (جلجامش) ملك (أورك) القديمة قد خرج في رحلة أسطورية يبحث عن عشية الخلود ، وقد مرّ برحلة صعبة، قابل فيها كائنات أسطورية، وشخص أسطوريين، ووصل إلى أقاليم عجيبة، ثم حصل (جلجامش) على عشية الخلود بعد أن اجتاز امتحاناً أسطورياً في سبيل ذلك، وكاد ينجم بالخلود، بعد أن أعطاه (أوتانيشتم) الناجي من الطوفان عشية الخلود، لكن الأقوى الشريرة، اختلست المشية، ونعمت بالخلود، وحُرم (جلجامش) منه، وبذا بقي حلم البشرية بالخلود حُلماً لا سبيل إلى إدرائه. وحسب المرء التمتي والتشوّات (٢٨).

ونجيب محفوظ استلذ هذا الحدث الأسطوري في معنى الإنسان المعلوم في البحث عن الخلود الجسدي في قصة (جلال ابن زمخيره) الناجي في (ملحمة الحرامش)، الذي ذاق مرارة الموت عندما رأى أمّه تقتل بأبيض الطرق ثم يدى زوجها، ثم رأى حبيبته (قمر عزيز الناجي) تستسلم للعرض، وإلهك وهي في عمر الزهور، فقرّر أن ينتصر على الموت، ويبحث عن الخلود، وبدأ رحلته التي سرعان ما حطت رحالها عند المشعوذ الدجال (شاور) الذي يقيم في (بدروم) في الحارة، الذي اشترط على (جلال) مقابل أن يهبه الخلود أن يوقف على جاريته (تواء) عمارة ليكون ريمها للكنع من دنوئه، وأن يشيد منڈة ارتقاها عشر طوابق، وأن يعتكف في غرفته عاماً كاملاً، لا يراه إلا خادمه، وأن يتجنب في عزلة أي شيء يذهله عن نفسه (٢٩)، وكان هذه الشروط هي مشكلة تلك الشروط التعجيزية التي وضعت أمام (جلجامش)، فقام بقدراته الأسطورية بتفنيدها، تماماً كما قام (جلال) بتفنيذ شروط (شاور) الغريبة، القابلة للتعفيذ قياساً بالطلبات المستحيلة التي طُلبت من (جلجامش).

ونفد (جلال) شروط طليبات (شاور) الأسطورية، وهي آخر يوم من العام المكتوب "استقبل شمع شمس مغبولاً برطوبة الشتاء" (٣٠) وطفق يغب من

## البحث عن الخلود هو من أوائل القضايا التي أُرقت البشرية، وما احساس الإنسان بمسار الزمن اللاإرتجاعي لا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته

ماء الورد تستقر في قعره حيات من البن الأخضر، وتدفق الدفوف، وتخرج الخفاجر النعاسية بالأنشيد المرعشة، فتضج في الجو أنفاس المفاريت، ويدعو كل عفريت صاحبته المختارة من بين المدعوّات للرقص، فتخرج القاعة بالحركات، وتتوجع بالناوّهات، وتذوب الأجساد في الأرواح. وما هي أم زكي تتلوى بمنف كأنما رُكّت إلى جنون الشباب، وعن فيها الزنن بالأسنان الذهبية يُسر صفيراً حاداً، ثم انقاع رهيب، وتودر حتى تترنح من الإعياء، وتهاوي مغشياً عليها.... وجلبت زغرودة، وأرتفع صوت مبتهاً: ليهننا خاتم الرسل الكرام (٣١).

ويظنّ البعض هذه الطقوس كهيئة بطرد الجن من جسد أم (زكي)، ولكن صحتها لا تتحسن، بل تسوء، ويضطر ابنها المعلم (زكي) إلى نقلها إلى القصر المهيّئ، لتأخذ قسطاً من العلاج، لكنها على الرغم من ذلك لا تُشفى، وتموت، ولا تعود مرة أخرى إلى الحارة.

### البحث عن الخلود

أمّا البحث عن الخلود فهو من أوائل القضايا التي أُرقت البشرية، وما إحصاس الإنسان بمسار الزمن اللاإرتجاعي لا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالأخرة سوى محاولة الثقافة على هذه الحقيقة اللاإرتجاعية للزمن، ومحاولة الثقافة على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت محطة ليست نهائية في حياته، وبذلك أعطى لحياته

اللة "وجه قمعي صافي البشره، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير ينسدل حتى الكتفين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم" (٣٥).

وانطلق من جديد في رحلة جهاده، لا يصدّه صاعاً، ولا تقعد به همّة، حتى تحقّق له مراده، وشهدت السلطنة بهذا جليداً من عهود العدل والمساواة، إذ كان الجهاد والثورة على الظلم والبي، والإيمان بقضية الحرية هي المفتاح المصري للانتصار على المفاريت، التي تقتحم عوالم البشر عندما يمزّ العدل، وما الانتصار عليها إلا حصيلة الانتصار على النفس، والتماني على رغبتها وشهواتها ومزاقها وضغفها، والتماسي على الشهوات، وصولاً إلى الحرية والعدل، المطالبين القدمين في حياة كلّ من أراد أن ينتصر على عفريت، وأن يلزمه حده.

وقد تتمثل الحالة المصرية مع الكائنات الأسطورية في حالة التلمس، فالعفريت مثلاً قد يدخل جسم الإنسان، ويسبب له الأمراض والعطب، ويقوده إلى سلوك مرفوض، يأبى الخروج منه إلا بطقوس احتفالية أسطورية خاصة، (هام زكي) جارة الراوي في (حكايات حارثنا)، تتوكل صحتها على حين غرة، وتأخذ في التدهور، فتزل سريماً، ويترهل جسدها، وتقتل كلّ الوصفات في شفاها، ويُعتقد عندئذ أنّ سبب مرضها هو من أفعال الأسياد، والمقصود بهم الجن، والطريقة الأسطورية لإبعاد شرور هؤلاء الأسياد/ الجن، وإخراجهم من جسد المريض هي الزار الذي هو مطلقاً لا يخلو من ممارسات أسطورية.

وتشرح المديقات والجارات في تهينة هذا الزار، ويحييه اليوم المشهود، فيكتفّ بيت جارتها بالنساء، ويميق البخور، وتتسلّ عليه جوفة من السودايات يكتفنهن الغموض والأسرار. وأطل برأسي من المنور فأرى صديقتي في مشهد جديد، تجلس على عرش في عباءة مزركشة بالثلث والثرثر، متوجة الرأس بتاج من اللعاب تتدلى منه عقاليذ الخرز مختلف الألوان، منقوعة القدمين في وعاء من





الشهوات ومتاع الجسد، وضرب مفعلاً عن واجبه تجاه فقراء الحارة والمعوزين، ولكن حلمه بالخلود سرعان ما يتغير. فقد دسّت (زينات) خيلته العاشقة له السم في طعامه، وقتلته انتقاماً من إهمالها، وبغيرة عليه، وقالت "فانتك لأقل حياة المذاب"(٢١).

وهكذا وضعت (زينات) الإنسانية الضعيفة حداً لأسطورة الخلود التي سُمي إليها (جلال)، كما وضعت الحية في الأسطورة نهايةً مأساوية لحلم (جلجامش) في الخلود، الذي تقول بعض الروايات إن قلبه تحطم حزناً بسبب إخفاقه، ومات حزناً، في حين تذكر أخرى إنه اكتشف أن الخلود الحقيقي ليس في البقاء الزمني، ولكن في خلود العمل والإنجاز والاجتهاد، لذا نذر نفسه لخدمة شعبه، وللازدياق ببلده، وهذا ما كان، وبذلك أصاب الخلود الذي طلب.

إلا أن (جلال) كان دون وعي (جلجامش)، فحضر عمره، وخسر معه خلود الذكر العظيم، حين انتطح على الملاهي والمتع، وكثر المال دون أهل حارته الفقراء المعوزين، وخالف مسيرته أجداده بالذل والمطاء والكرم، وأخفق في أن يعلم أن الخلود هو في المعطاء، ونهب شأنه شأن الأذهاب، "فالإنسان يذهب بظهوره وشره، ولكن تبقى الأساطير"(٢٢)

ولكن أي أساطير عن نجيب محفوظ؟ يبدو أنه عن أساطير البتذل والمطاء التي تخلد الإنسان، وتحول تجربته الحياتية من مسيرة مادية إلى مسيرة روحية، فينى الجسد فيها، وبقي هي مرتبطة بعالم الروحانيات والموجودات، وما استحضار نجيب محفوظ لهذه الأسطورة إلا صرخة تقول: لا تصبّقوا بخرافة الخلود، بل اصنعوها بالعمل والحب والبتذل، واسموها على الأناثية والمادية.

ومحفوظ قد يهب الخلود والشباب لبعض أبطال روايته، ثم ينزعهم من جديد، وكأنه يقول إن تلك الشخصيات لا تستحق الخلود؛ لأنها لم تحقق سبب الخلود، وهو العمل والقيام بالواجب، فالسلطان (شهریار) في رواية (إيلي) ألف ليلة، يحصل على الخلود والشباب

بالصدقة، ودون أن يسعى لذلك، إذ إنّه يهجر عرشه، ويتركه لزوجته (شهرزاد) ولولديهما، ويسوح في الأرض، إلى أن وصل إلى موضع اللسان الأخضر، فسمع رجلاً يقول حول مصفرة، بعد أن عجزوا عن تحريكها من مكانها، ومع بزوغ الفجر غادر جميع البكّائين مكانهم، وهم يتواعدون على اللقاء غداً ثم مضوا نحو المدينة كالأسباح(٢٣).

وقد قدّر (شهریار) أن يحرّك الصخرة بقبضته، فوجد أسفها سلماً يقود إلى عالم أسطوري يبدأ ببركة صافية، تقوم ورائها امرأة مصقولة، وسمع صوتاً يقول له: "أفعل ما بدا لك"(٢٤)، فما كاد يستحم فيها، وهو ما بدا له أن يفعل حتى ارتدّ "فتى امرء، قوي الجسم متأسفه، بوجه مفروق وقد طرّ بالكاد شاربه"(٢٥)، ثم قفّ عريساً إلى ملكة ذلك العالم الأسطوري، الذي ينجّ بالنساء الحسنات، ولا رجل فيه، ونعم في حياته معها، إلا أنه خسر شبابه التلذذ، وخلوده السعيد؛ لأنه لم يلتزم بشرط البقاء في ذلك العالم، وحاول فتح الباب المحرّم فتحمه، فطرد شرّ طرده، وارتدّ عجوزاً، متوقّس الظهر، سرعان ما اختطف في البكاء شأنه شأن البكّائين(٢٦).

(شهریار) الذي لم يحسن سياسة ملكه، وواجهه بالظلم أولاً، ثم بالهرب ثانياً، لقي القتل كذلك في عالم الخلود الأسطوري، لأنه باختصار اعتاد الفضل، ولم يعد العدة للنجاح، وللحفاظ على ما

يملك.

ومحفوظ يتسلّل إلى سدة القدر، ويهب الخلود بطريقته الخاصة، ففي رواية (أمام العرش)، يستعدي نجيب شخصيات تاريخية، ويجعلها تمثل أمام محكمة أسطورية، وتقوم عليها الآلهة (أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) و(تحتوت)، ثم يستطلق الشخصيات المستدعاة من جديد، لتستعرض أهم مآثرها وكبواتها، ثم يجري محفوظ حكمه على لسان (إيزيس) و(أوزيريس)، فيجعلها يهبان الخلود أو العذاب أو مقام التافهين للحاكم، ويجعل محفوظ العمل لمصلحة مصر هو ميزان الخلود، فمن أحسن لمصر، وخدمها كما يجب وبهه محفوظ الخلود، ومن قسّر دون ذلك نال الجحيم، أو على الأقل ركن إلى مقام التافهين مهمّشاً، لا قيمة له.

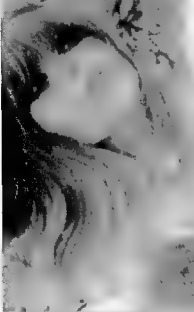
#### نلّ التقيّد لتلقيه

تتكي الحكاية الخامسة من ملحمة (الحرافيش) المسماة (قرة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني، بشكل الحامل الرئيس لها، ومشكّل اتجاه السرد فيها، وهو حادث قتل (ست) (٢٧) إله الظلام عند الفراعنة لأخيه (أوزيريس) (٢٨) واستماتة زوجة القتل (إيزيس) (٢٩) في البحث عن زوجها، ومن ثم انتقام الابن (حورس) (٣٠) لأبيه من عمّه القاتل.

(هست) الأخ الحسود قد أصابته الغيرة من نجاح أخيه (أوزيريس)، فتأمر عليه وقتله، وقطعه أشلاء وزعها على طول أقاليم مصر، إلا أن الزوجة الوفية (إيزيس) قد درعت مصر ذعاباً وإياباً؛ وقامت بجمع أشلاء زوجها المندور بمساعدة (توت)، وأعادت الحياة إلى زهاته بطرق سحرية، بعد أن كانت قد رمت ابنها (حورس) على الانتقام من عمّه الظالم (ست)، الذي قتل أخاه ظلماً وبهتاناً، فقام (حورس) بدور المنتقم لأبيه، وشنّ حرباً على عمّه لم تتوقف إلا بتدخل الإله (تحتوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي.

### تتكي الحكاية الخامسة في ملحمة الحرافيش المسماة (قرة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني

# ليالي ألف ليلة



الحديث الأسطوري في روايات عجيب مدهشة



قائليه، أن تتعلم، أن تميد  
ميزان العدل إلى استوائه  
الأيدي، أن يستعيد القلب  
صفاهه (٤٢) لكن الوضع  
الاجتماعي الذي يأسر  
(عزیزة) حال دون ذلك،  
وإن لم يُحل دون أن تشاكل  
(عزیزة) (إيزيس) بالعناية  
بطفلها وحمايته حتى من  
عمه الشرير، فقد أرسلته  
إلى الكتاب في سن ميكرة،  
وَوَظَّنه بمعلم خاص ليزيده  
علماً بالحساب والمعاملة،  
ولم تال في تذكره بسير  
أجداده من آل البنان، بل  
دفعها إخلاصها لقرة إلى  
التتويح له ببطولات الناجي  
ومثله الحلبي وأمجاد  
الأسطورية (٤٣). وبذلك  
غدا (عزیز) المسلح بالمعلم،  
هو صورة أرضية آدمية عن  
الإله (حورس) الذي سلَّحته  
أمه بالسلاح والقوة والباس.

وما كاد يصل (عزیز) إلى سن العاشرة  
حتى طلبت أمه بأن يتدرَّب في محل  
أبيه، وبعد أن اشتدَّ صوته، قالت له:  
"تستطيع الآن أن تضطلع بشؤونك، لم  
تعد صبياً، استقل بتجارتك، عندي من  
المال ما يضمن لك نجاحاً مثل نجاح  
أبيك" (٤٤).

وبشرع (عزیز) بالانفصال عن عمه،  
وقد كان ذلك الانفصال انتقاماً حقيقياً  
منه؛ إذ كان نسيبه بعد القصة قليلاً؛  
بعد أن بدَّ جُلُّ ما يملك على شواهته  
ومفاسده، وكان الجزء الثاني من انتقام  
(عزیزة) و(عزیز) من (رمانة) بتأليب  
أخيه (وحيد) عليه، الذي كاد يفتك  
به، وهو الفتوة القوي في ثورة غضب  
تدخل رجالات الحارة في إخمادها،  
وهي راب المصدع بين الأخوين، تماماً  
كما تدخل الإله (تحتوت) في الأسطورة  
الحاملة للحكاية، وفك النزاع بين (ست)  
(وحورس).

أما الجزء الأخير من الانتقام فقد كان  
ببد (رمانة) نفسه الذي غرق في اللذات،  
مطلق زوجته (رؤيفة) في سورة غضب،

وفي حكاية (هَرَّةَ عيني) هي (ملعمة  
الحرافيش) نرى هذا الحدث الأسطوري  
يحضر تماماً، لينفك في قصة أرضية،  
تمسك علاقات أخوين لا إلهين، مستمرة  
كل تفاصيل الأسطورة الأم/الحاملة،  
لتكون حكاية محمولة على الأسطورة  
الأولى.

(فقرة) يتزوج من (عزیزة) كريمة المعلم  
(إسماعيل البنان) بدافع رجولة وشهامة،  
بعد أن يقرُّ بها (أخوه) المستهتر (رمانة)،  
ويسرق عذريتها، ثم يتكر لها، في حين  
يتزوج أخوه (رمانة) من (رؤيفة) الأخت  
الشقيقة (لعزیزة)، التي لا تمنع في  
أن تزوج بمن تريد، وإن كانت تعلم أنَّه  
قد خرَّ بشقيقتها آنفاً، وهي وإن كانت  
شبيهة أختها في الشكل، وتكاد تكونان  
توأمين، إلا أنَّهما مختلفتان بالطباع  
والأخلاق؛ (هزیزة) هي الطيبة الحنون،  
في حين (رؤيفة) هي الشريرة الماكرة.

وهكذا اجتمع الأخوة الأربعة في بيت  
واحد، تماماً كما اجتمعت الآلهة الأربعة:  
(ست) و(أوزيريس) و(إيزيس) و(نفتيس)  
في قنطرة واحد، وهو مصر، لا سيما  
أنَّ الأسطورة الفرعونية القديمة تذكر  
أنَّ أربعتهم كانوا أشقاء، أبناء (جيب)  
(ونسوت). وإنَّ كانت علاقة الكره قد  
جمعت بين الأخوين الإلهين، فقد جمعت  
علاقة الحب والتعاون بين الإلهتين، في  
حين كان الكره هو الشعور المتبادل بين  
الأخوة في البيت الكبير.

وقد بدأ الحقد ينمو في نفس (رمانة)  
وفي نفس زوجته عندما لم يُرزقا بطفل،  
وَوَظَّق به (قرة) و(عزیزة)، وأسموه  
(عزیزا)، لم تغبِّر الحقد في نفس الأخ  
(رمانة) عندما قرَّر أن يهلك (قرة) شركته  
مع أخيه المستهتر الذي يبذد ماله في  
الشكر والمعبدة والزنا، فما كان من قرة  
إلا أنْبر مكيدة لأخيه، قتلته، وأخفى جثته،  
وبذلك لم يعد الأخ الطيب (قرة) إلى  
بيته، وعُري موته إلى اعتداء قطاع طرق  
عليه في سفر قام به لشؤون معلم (٤٥).

في حين عاشت (عزیزة) حزينة وحيدة،  
تنتظر إياب الزوج دون هائلة، بل إنَّها  
هكَّرت في أن تسيب على درب الأسطورة،  
وتقتدي (بإيزيس)، فتجوب البلدان  
بحثاً عنه، فتعثر عليه أو تكتشف بالبيئة

وعاش كما عاشت (رؤيفة) في الجسيم،  
في دنيا الضجر بلا حب (٤٥) ومن ثم  
تورط من جديد في القتل، قتل الشبيبة  
(ضياء) في سكره، فقُبِس عليه، وحُكِّم  
عليه بتأييده، واعترف بأنه قاتل أخيه،  
وقال بحزن: "أنَّه مدهون بملابسه في  
قبر وحيد لصق مقام الشيخ يونس (٤٦)،  
وسرعان ما استخرج عزیز جثة أبيه،  
وشيمه في جنازة مهيبه، ودفنه في قبر  
شمن الدين.

أما (رؤيفة) فهي الأخرى مثالاً للشر  
والحقد، ولم تكن في عين أختها المنكوبة  
برزوها، كما كانت (نفتيس) زوجة (ست)  
في عين أختها (إيزيس)، التي بعثت  
معا طويلاً عن زوجها (أوزيريس)،  
وانتصبت عليه بالم وحرقه شأنها شأن  
زوجته، فقد كان (أوزيريس) أماً لها  
فضلاً عن أنَّه زوج أختها (٤٧). بل كانت  
ممن شجَّع رمانة على قتل أخيه؛ ليحظى  
بالثروة دون هَرَّةَ و(عزیزة) و(عزیز)، ثم  
حُرِّضت (رمانة) على قتل (عزیز) لتمنه  
من أن يكمل مشروع والده القديم، الذي  
قتل لأجله، وهو مشروع الانفصال عن  
(رمانة) في التجارة، وتقسيم الحانوت  
المشترك بينهما (٤٨).

ينتهي إلا إذا طرد أهل (ثيبس) قاتل (لايوس) المجهول، وتتتابع الأحداث، فتكتشف الحقيقة المشجعة، (فأوديب) هو من قتل أباه، وتزوج أمه، فتقتصر الأم من هول الصدمة، ويفقأ (أوديب) عينيه جزأً علىهما، ثم ينفي نفسه من البلاد إلى أن يفتني بصورة غامضة عن وجه الأرض (٥٢).

أما (أورست) فهو بطل أسطوري، جملة (اسخيليوس) بطل المسرحية المسماة (حاملات القربان)، وتقوم فكرة المسرحية على انتقام (أورست) من أمه (كليتمنورا) لقتلها أبيه (أجاممنون) بمساعدة عشيقها (ايكسسوس)، لأنه كان قد ضحى بابنتها البكر (إيفيجينيا) في حرب طروادة، وقد قتل (أورست) أمه فأنفدته بمساعدة شقيقته (الكثرا)، فأنفدته محكمة المدينة، ويزرائته، إذ رجع صوت الآلهة أثينا هذه التبرئة (٥٣).

واستناداً إلى هاتين الأسطورتين الشهيرتين صاغت مدارس التحليل النفسي لا سيما عند فرويد عقديتي: عقدة الابن المحب لأمه والكاره لأبيه، وعقدة الأمومة عند (أوديب)، وعقدة الفتاة المولمة بوالدها، والكاره لأمها، وأسماها عقدة (الكثرا)، وجعلوا الجامع بين العقديتين الميل الجنسي عند الفرد لأحد أبويه المخالف لجنسه، ومناصبته العداء والغيرة لأحد الوالدين المشابه لجنسه.

ولا يعني في هذه الدراسة أن نقف على التحليل النفسي لهذه الرواية؛ لأن رواد أصحاب هذه المدرسة قد أشبعوا الرواية بحثاً في هذا الاتجاه، ولكن يعني أن نقف على تلك الأرضية الأسطورية التي انطلق منها نجيب محفوظ في روايته، التي نهضت على حدث أسطوري مشهور، وهو قتل الأم، بل وكثر الأب، ومحاولة قتله، ولو معنوا (٥٤).

ومنذ البداية تطالما الوشائج بين الأسطورتين والمرايا. فمشكلة (كامل) و(أورست)، هي سلطة الأم، التي يسعى كل منهما إلى تدميرها، وإن كان أورست قد قتلها حفيقة، وتمر سلطتها المحككة عليه، فإن (كامل) قد قتلها معنوياً، بكلامه ومعاملته القاسية ولشده ما

أسطورة (أورست)، وكل منهما أسطورة لها حضورها في المشهد الأدبي القديم.

(فأوديب) هو ابن (لايوس) ملك (ثيبس) من زوجته (جوكاستا). أحاطت بولادته نبوءة أنه سيقتل والده، لذا فقد قام والده منذ ولادته بقتل شقيقه بمسمار، وشتمها سوية بقوة، وأعطاه لراع كي يتخلص منه، لكن الراعي اشفق على الطفل الرضيع، وأعطاه لراع آخر سرعان ما وهبه لملك (كورنث) الذي تبنّا، وأسماها (أوديب)، أي دامي القدمين.

لكن (أوديب) يعرف من أحد المرافين أنه سيقتل والده، ويتزوج أمه، ففر من المدينة، ظناً منه أنه يفر من والديه الحقيقيين، ويصادف في طريقه رجلاً مع حراسه، فتقع مشاجرة بين الطرفين، ويقتل (أوديب) الرجل المسن، تتحقق بذلك نصف النبوءة، إذ إن من قتله كان والده (لايوس).

ويتحقق الجزء الثاني عندما يتزوج من أمه (جوكاستا) بعد أن ينتصر على وحش النيل المسمى (السفينكس)، ويصل لفزه، ويصدق أن (كروين) الذي حكم (ثيبس) بعد (لايوس)، وشقيق الملكة قد أعلن أنه سيقتل عن الحكم لمن يقتل وحش النيل، فيصبح (أوديب) في ليلة وضحاها ملك (ثيبس).

ويمسوس (أوديب) الرغبة بالعدل والحب، إلى أن يحتاج المدينة وباء قاتل هو الطاعون، ويعلم الكهنة أن الوياء لن

لكن (رمانة) هذه المرة رفضي القتل، قائلاً بدهشة تحسبيل القتل لهواً (٤٩) وإن كان مشهور خفي داخله خامة بأن (عزيزا) قد يكون ابنه من (عزيزة) التي أخياها مع والده في الماضي، وليس ابناً لأخيه كما يعتقد الآخرون قد حال دون أن يقدم على قتله، وهو في هذا الاعتقاد شكلاً سبباً مقنعاً لعدم قتله أخيه كما قتل أباه آنفاً، ويقارب به الأسطورة الأولى التي كانت تعتقد أن (حورس) هو ابن أخ وأخو (ست) في الوقت نفسه، كما كانت (إيزيس) أخت لست و(أوزيريس)، وزوجها في الوقت نفسه (الأوزيريس) (٥٠).

وبالآتي على الحدث الأسطوري المشهور، وهو قتل (ست) لأخيه (أوزيريس) ظلماً وبهتان استلحاق نجيب محفوظ أن يخطف النص بقوى سردية حكائية قادرة على اختراع الأسطورة في سبيل بناء عالم مواز لها، تتركز أحداثه وشخصياته، ليسمع بذلك بتكرير رموزه وحالاته، ومن ثم التأكيد بقوى الظلم والحد الذي تحمّل الإنسان، وتقدو الإنسان إلى السقوط، الذي قد يصل به إلى قتل أخيه، بدل أن يتخذ نموذجاً للعمل الخيّر المعطاء، وبذلك يترن لنا نجيب محفوظ من خلال حكاية مفصّلة بالتحرك والدراما والدلالات، وسهولة بالفعل الموازي للفعل الأسطوري درساً مستفاداً مفاده أن الخير ينتصر أخيراً مهما طال الطريق، وأن واجب تصحيح الأمور، ورمها إلى نصاها يقع على عاتق الشرفاء من أبناء الأمة أمثال (عزيز)، الذي طفق يمارس الخير، ويساعد المحتاجين من حرافيش الحارة بعد أن جدد محل الفلال الذي يملكه (٥١).

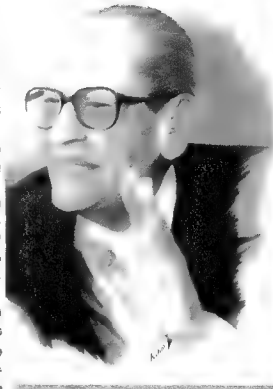
### قتل الأم وكثرة الأب

ويجنع نجيب محفوظ في رواية (المرايا) إلى موتيات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقتسمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستقلال رموزهما الأسطورية المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)،

الأساطير في الثقافة العربية



**يجنع نجيب محفوظ في رواية (المرايا) إلى موتيات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقتسمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستقلال رموزهما الأسطورية المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)،**



إذ سقط (كامل). ولم يستطع أن يدفع عجلة الحياة والانتيمات.

وشخصية (كامل) أسطورية تلمعا تمر بمخاضات من الأحزان والتحديات والحنن. فهو ابتداءً يكره والده كرهًا كبيرًا، الذي يشكل حالة (أوديبيّة) خاصة، إذ حاول أن يذسّ اسم لأبيه متعجلاً حظه من المهرات، فلنكتشف خلطة بوساطة الطباخ، فطرده أبوه من القصر، ووقف نصف ثروته لجهة خيرة، ووقف النصف الآخر على الابن الأكبر (٥٨). والولد كان المسؤول الأول عن مماناته،

إذ حطم أسرته بمعارفته للضر، وطلق زوجته، وشئت أبناءه، لذا فقد نشأ كامل على كره أبيه، وحب أمه (٥٩)، وانتهى به المطاف إلى أن يتمنى موت والده كي يرثه، ويتزوج من (ريباب) التي يحبها، بما سيرث، وغدا مقتعاً بأنّه ينتمي إلى أسرة "مصابة بداء قتل الوالدين" (٦٠).

وقد نشأ (كامل) في بيت جدّه وأمه وحيداً بعيداً عن أخويه: (راضية) (ومدحت)، اللذين ضمّهما أبوه إلى حضنائه. تماماً كما نشأ (أورست) وحيداً بعيداً من أخوته، إذ ضاع منذ صغره، وورّى في بلاط (ستروفيوس) ملك (فويسين).

وكان (كامل) موضع حب أمّه، التي رأت فيه صورة عن أبيه الذي ظلمها، فقمته بالدلال، وسيطرت عليه سيطرة تامة، حتى نزعته منه أي تمرّد أو قوة أو عناد. ولكن (كامل) أحب أمّه من أعماق قلبه، أيها مَرّ حياتي وسمانتي، وأنتي لا أحتمل الحياة (٦١)، ولأزمنة شعور بأن أمّه ضحية لأبيه المكبر القاسي. وكان (كامل) صورة عن أمّه "يا له من وجه شاذ الرحمن أن يكرّزه في وجهي حتى قيل أنّه

يعزّني كلامك إنك قتلتي بلا رحمة" (٥٥). ثم دسّر سلطتها نهائياً عندما قرر أن يهجرها دون موافقة. وفعل ذلك، فماتت حزناً وكمداً "أنّني الماضي بغيره وشرة، ولن أعود ما حييت. سأنفرد انفراداً أبدياً، لن أعيش ملك تحت سقف واحد، وسأطلب من الوزارة نقلني إلى مكان قصي أقضي فيه البقية الباقية من عمري" (٥٦).

شخصية (كامل) ترتبط (باوديبي) من ناحية، (وربأورست) من ناحية أخرى، مع أنّ كلتا الشخصيتين الأسطوريين تمثل حالة ووضعا في مجتمع ما، وداخل إطار زمني معين (٥٧).

ونستطيع أن نفهم هذا الارتباط في تفقّد الملامح الأسطورية في (السراب)، وذلك عبر الإحالة إلى مواطن التشابه الكامنة في أبطال الرواية، وفي بواطنهم وأفكارهم، نفوذاً إلى الرموز التي تمتد الدراسة أنّها وُجدت في الأسطورة، واستقرّت منذ القدم في اللاوعي الجماعي، واستثمرها محفوظ في روايته بأدواته الخاصة، ويفهمه الذاتي، وهذا الفهم تمخّض عنه الوصول إلى السراب،

لا تُفرّق بيننا إلا الشباب (٦٢).

وكان هي كلّ شأنه يعتمد على أمّه التي أفرطت في تدليله، وهي إحاطته برعايتها، حتى أنها كانت تحمله طوال فترة الطهي، ويضي معظم يومه في حضنها، ويخلد معها إلى فراش واحد، بل ويستحم معها بعد أن يتجرّد وإياها من ثيابهما (٦٣) وسرعان ما وجد نفسه عالقا معها في بيتهما، لا علاقة لهما مع العالم الخارجي، يصورها الحزن، وتمصره الوحدة والخجل والضعف.

وكان (كامل) هي كلّ محاولة بيننا للتخلص من سجنه، ومن سيطرة أمّه، يهوى بالفشل، حتى دخل في العقد الثالث من عمره، وهو دون أصدقاء أو معارف أو حبّ أو حتى زواج، لا سيما أنّ أمّه كانت تغضب أشد الغضب ممن يقترح عليها أن تُزوّج (كامل)، ولو كان أختها الوحيدة أو دلالة المارم (٦٤).

لكن العقد ينفرط من أوّل حبّ يحقق له قلب (كامل)، إذ يمشق (ريباب) الفتاة التي يقابلها يومها لمدة سنتين في محطة القطار، ويغالب مشيئة أمّه، ويتزوج ممن يحبّ بعد أن توفّر له المال من حصته من إرث والده، الذي كان موته بارقة بصيحة في عيشه.

ويظنّ (كامل) أنّ فصل السعادة في حياته قد بدا، وأنّ التماسه قد وُت دون رجعة. لكن مبهات ذلك، وهو حبّيس حبّة لأمه، وإن كان (أورست) قد رفض المودة إلى اللدنية، والزواج بأخته (إليكترا)، فإنّ (كامل) قد اقترّف الخطأ الذي دفعه، إذ أنّه تزوّج (ريباب)، التي كلّت تجسيدا لأمه بالجمال والهدوء والطف والتسرّع لخدمته، ولعلّ اختباره لها تعبير عن رغبة في الحصول على الأم لا شعورياً، ولذلك دخل في دائرة الفسق بالمحارم، ولو تقسّياً.

ومن هنا بدأت مأساة (كامل)، فقد وجد في نفسه تنوّراً جنسياً من زوجته التي هي بنظره أمّه، فهجّز عن مشايرها معايشة الأزواج على الرغم من حبّه الشديد لها، وكان وجود أمّه في بيت الزوجية سبباً ساهم في هذا الببت، إذ كان يخجل من فكرة ممارسة الجنس

يُشَدُّ: لا سحراري لا روايات تخيبيّة معشوقة



كما تقول الأسطورة الإغريقية- بكامل دورها من رأس أبيها (زيوس) (٧١).

أما (كامل) فقد كان خلاصه في اللجوء إلى التصوف، إذ فيه الوحدة والذوق والتفكير، لكن ملامه الصوفي سرعان ما تبخر إذ انخرط من جديد في الفتن من متعة الجسد مع (عنايات) التي زارته في أيام النفاقة في بيته حيث اعتزل.

(فكامل) الحالة الغريبة التي غشيها الضعف، ونخرها المعجز قد كان مثالا لرحلة عاشتها الأمة إبان زمن تأليف الرواية عام ١٩٤٨، وعاشها نجيب محفوظ الذي كان في أقصى حالات الاضطراب في تلك الفترة. وهذه الحالة التي لم تقاوم بالشكل الصحيح والمطلوب سرعان ما سقطت، وعاشت فسادا بعد أن عجزت عن إيجاد توازن بين مطالب الروح ومطالب الطبيعة.

وكانت الأسطورة المبتكرا عليها في السراب حاملا بضلع تفكيك الأسطوريين القديسين: (أوبيس) و(أورست). وبناء معمار روائي جديد عليها، يقارب ما بين الماسي الثلاث، ويرصد ضعف البطل، كما يرسم سقوطه أمام مطبات طروفه. (فكامل رؤية لافظ) كان حالة غريبة منذ اللحظة الأولى، حتى أن اسمه الغريب عديم التفسير كان مظهرا من مظاهر غرابته، إذ أن نجيب محفوظ كثيراً ما يصوغ علاقة ما بين الاسم وبين الدور، وكان ذلك الاسم الشخصية أم المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة عند (٧٢)، ومن مظاهر تلك الحالة الانفصامية التي يعيشها، أنه عاجز جنسي في حضن زوجته التي يعيها، بينما هو فعل في حضن امرأة دمية تكاد تكون موسماً لا يحبها.

وليس هذا الوضع الانفصامي الذي يعيشه (كامل) إلا صورة من صور الانفصام العربي والمعجز القومي في مواجهة التحديات، وصورة عن الإخفاق في تحديد الأولويات، وتثبيت المحدثات، وعن التعمّر في تبني برامج العمل والتنمية.

طويلة، حينها غضب (كامل) على أمه، وعذرها السبب في المصير المأساوي، الذي آلت إليه الزوجة، بل وعذ نفسه قد قتها. ثم كذب في وجه أمه خبر نيته ترك البيت، والرجيل بعيداً (٦٩) دون أن يستجيب لتوسلات أمه بالبقاء، كئيد ما يحزنني كلامك إنك تقطنني بلا رحمة (٧٠).

وماتت الأم من ليلتها، ومن جديد شعر (كامل) بالحزن، فقد ظن نفسه قاتلاً لأمه، وانزل في غيبوبة لثلاثة أيام، واستيقظ وحزن كبير يملؤه، وشعر بمرارة الوحدة، وطارده الحزن كما طاردت (أورست) آلهة النعمة؛ لأنه قتل والدته، وإن كان (أورست) قد التجأ إلى الهرب من مكان إلى آخر، فقد لزم (كامل) بيته حزناً موجداً.

وكان الخلاص (لأورست) من مطاردة آلهة النعمة بمساعدة (أبولو)، الذي نصحه بالذهاب إلى (أثينا)، والتضرع إليها لمساعدته، وهذا ما كان. وشغل (أورست) أمام مجتمع القضاة الأثينيين، ولكن أثينا كانت الصوت المرجح إلى جانبه، وحكم ببراءة (أورست). ونستطيع أن نمزو بمساعدة (أثينا) (لأورست) إلى أن (أثينا) لم تعرف الرحمة، ولم يثنها واحد قط؛ إذ إنهما ولدت-

مع زوجته وأمه بالقرب منه (٦٥) والحق أني ما كنت أذكرها حتى يتبدى جيني خجلاً (٦٦).

ورجح (كامل) هي مسراع بين حبّه النظيف لأمه، وكراهيته في إقباله على (ريباب)، التي جسمت له كل عناصر الأمومة. وقد أخفق تماماً، وسقط في الطريق؛ لأنه ولد من رحم ينهي أن لا يُسقى به هي زوجته (ريباب). غاية ما يمكن أن يظهر به هو تعني الرجوع إليه؛ ليتخلص من مشكلاته، ولعله إن عاد، ويثبت من جديد يستمتع أن يمارس بحرية حاجاته البيولوجية والفسيولوجية (٦٧).

وكان الحل هو أن يقتل أمه في داخله، وشرع في ذلك بتحريض من نفسه، لا من جهة ثانية، من أخت مثلاً كما حدث مع (أورست) الذي قتل أمه بالسيف على الرغم من توسلاتها بالرحمة التي ذهبت ادراج الريح. وكان ذلك القتل في الارتواء في حضن (ضانيات)، التي فتحت رجولته عن محاولة كبيرة، ونهل من الجنس معها حتى ارتوى، وقد كان هذا الجنس تخلصاً من فتنة ربح الأم المثقلة في (ريباب)، ومن سيطرة الأم، ولا سيما وأن (عنايات) كانت نموذجاً مختلفاً عن الأم، وعن الزوجة التي هي الصورة عن الأم، فقد كانت عجوزاً، دمية، جسورة سمينة مملوءة ثقة لا حد لها، على العكس من أمه التي كانت نحيفة جميلة منطوية، لا تحمله أي مسؤولية، وتحيطه بحميم عنايتها وحبها. ولذلك وجد في ممارسة الجنس معها تحريراً من قيوده، ومن سلطة أمه، كما كان يجد في الماضي تحرراً ولذة كبيرة في ممارسة العادة السرية بعيداً عن سلطة أمه (٦٨).

وكانت المرحلة الأخيرة في قتل أمه عندما ماتت زوجته (ريباب) في عملية إجهاض بعد أن حملت من رجل آخر سفاحاً إثر رحلة حرمسان جنسية

الأسطورة الأسطورية في روايات نجيب محفوظ



الكهنة والشمس

- الحدث الأسطوري في إحياءات نخب وموظفي



المركزي هو أدب المؤسسة يكتبه كتيبة وكتاب من صنع المؤسسة السياسية أو الدينية النافذة في ذلك العصر للترويج والدعاية لها أو لتبرير وجودها فهو أدب تابع للمؤسسة ويتضح الأمر عندما نستحضر معاني كلمة مركز وتحضرنا عبارة "مركز" في بعض الدول العربية بمعنى مخفر الشرطة. وفي مقابل هذا الأدب يظهر الأدب الهامشي وهو الأدب الذي يقوم على الاحتجاج ضد وضعية الإنسان والعالم وضد أداء المؤسسة وأحقية وجودها واستمرار سلطانها وهو نوعان: أدب منبري خطابي لا خير فيه وأدب فيه من الرقي ما يجعله ينقد في غير إسفاف ولا مباشرة.

أما أدب الهامش فهو أدب يرصد حياة المنسبين والذين يعيشون في طرفة الحياة وعلى حافتها. هم المدحومون قفرا من متسولين ولصوص صفار ومتشردين وبائعين متجولين وصفار الموظفين. فيرصد هذا الأدب حيواتهم ومعاناتهم، وفي مقابل هذا

## شارب نيتشه يظل نصوص إبراهيم الكوني

هامشية الروائي وطفيان الفلسفي

في "عشب الليل" (١)

جمال الريامي

(أصبحت "هامشية" la marginalite - شيمة من الشيمات البعثية في الأدب العالمية فأنجز حولها ما أنجز من البحوث وهذا ما دفعنا إلى تعنيس هذا الموضوع ومساءلته في ملتقى ينظمه ناد اختار أن يحمل صفة الهامشية: نادي القصص الهامشي بزأكورا بالمغرب الأقصى.

نما الهامشية؟

سنطمئن لتعريف توفيق بكار الذي رأى الكلمة "مشتقة من لفظة الزرافة وتتملق بهيئة توزيع الكلام على الصفحة المخطوطة أو المطبوعة، فلها صدر ولها هامش يحيط به. أما الصدر فللمنّ المثل" وأما الهامش فلتأويله من التشحية والتعليق (٢)

غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما يهتز عندما تباغتنا مشتقات أخرى لكلمة هامشية من نحو: الهامشي والهامش والمهشش خاصة عندما ترد مصاحبة لكلمة "الأدب".

تفترض عبارة الأدب الهامشي وجود أدب مركزي فما هو الأدب المركزي ومن يكتبه؟ يبدو لي أن الأدب



الكوني



الأدب نتوقع أدباً آخر هو أدب المركز وهو الأدب البلاطي، أدباً يتنقل بحياة الترف التي يضيئها الخاصة من المساة والفنانين ورجال الدين أحياناً.

أما الأدب المهشّم فهو أدب المغضوب عليهم من طرف المؤسسة، إما لأنهم يحاربونها علناً أو لأنهم يتقنمون بدائل للحياة التي تسوسها من خلال أدب تقدمي يتقن بالبحريات مثلاً.

### فأين نضع تجربة إبراهيم الكوني؟

هل نصنعها ضمن أدب المؤسسة/المركز خاصة أن الكوني يحظى برعاية ليست خفية من المؤسسة السياسية مما حوله إلى جزء منها؟ أم نصنعها ضمن أدب الهامش باعتبار أن الكاتب يحاول الاحتفاء بجمعتهم مهشّم هو شعب الطوارق؟ ثم ما الذي قدّمه الكوني للشعب الطوارق؟ هل قدّم أسئلتهم الحقيقية كإجابة تطالب بحقوقها أم تعامل معهم مخبرياً كما يتعامل الباحث، عادة، مع الكائنات الفكرة المهددة بالانقراض؟ ومن ثم يتحوّل أدبه إلى شكل جديد من التهميش لهذه المجتمعات الصحراوية.

كل هذه أسئلة ومداخل لمقاربة أعمال الكوني في علاقته بالهامش والمركز. غير أننا اخترنا زاوية أخرى لنتمسّس المسألة.

هل كل ما كتبه الكوني وكوّنه كتاباً مركزياً كان أدباً أم أن بعضه يتموضع على هامش الأدب وإن كان ملفوفاً في غلاف أدبي.

طرحنا هذا السؤال ونحن نتحسس مرجعية طاغية في أدبه ومهشمة نقدياً وهي المرجعية الفلسفية في كتاباته. فقد ظل هذا المبحث مغيباً مقارنة بطلان أسئلة كان مدارها على الصحراء والبعد الأسطوري والخرافي في نصوصه.

وقبل أن نشرع في تحسس هذه المسألة عند الكوني يجدر بنا أن نعود إلى علاقة الفلسفة بالرواية.

## تقاطع الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مآزق التعقيد والتحديد الذهني

### الفلسفة والرواية

لتقاطع الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مآزق التعقيد والتحديد المفهومي فقد تأكد للمشتغلين بالحقائق أن ضبط مفهوم جامع مانع لكل من الفلسفة أو الرواية بات أمراً مستحيلًا وكل محاولة لا تجترح مفهوم لواحد منهما ليست سوى ضرب من الميث ونشاهد من قصيري النظر ومن السطحيين أو القسويين المشتغلين بأحد الحقلين نقاداً كانوا أم فلاسفة.

من جهة أخرى تردّد أدبيات الفلسفة أنها (الفلسفة) تعلم الإنسان الحياة بل إنها تعلمه الموت أحياناً وبالتوازي تظهر الرواية مناهضة شرسة لها عندما تقدّم نفسها على أنها مخزونة ومنجم من التجارب الحياتية ملفوفة في قوالب تخيلية يهرع إليها القراء رغبة منهم في تمييز حيواتهم بتجارب الآخرين.

وإذا كانت الفلسفة قد جعلت من المثل الروائي متناً لاستلثها فانطلق الفلاسفة يطرحون نظرياتهم حول الذات والجسد والدين والمالم من خلال نماذج روائية عالية كما هي الحال مع بول ريكور وجيل دلوز ودايفيد لويسون وميشال فوكو فعدّوا إلى روايات من نحو دون كيشوت لسرفانتس والمطر زوسكيند والمسخ كافكا وبحثا عن الزمن الضائع لبروست.

فإن الرواية أيضاً لم تتردد في

توظيف الفلسفة وتوليد مناخاتها بعوالم الفكر الفلسفي وأن تجعل من الفلسفة ضمامها التخيلي ومحرزها السردي تمثل لذلك برواية "عالم صبري" (٢) للروائي جوستيان غاردر الذي صاغ تاريخ الفلسفة في عمل روائي ورواية "نقطة مقابل نقطة" (٤) للأنكليزي الدس هكسلي التي رشحت بالأسئلة الفلسفية حول مفهوم الفن ومفهوم العدالة وفيها يطيل الراوي تحليل دوافع الخبيثة والفسق وتكون الشهوة الجنسية وانحرافاتها وتوقف مطوّلاً عند مفهوم الحقيقة والخلق الفني كل ذلك في أسلوب فلسفي متذكراً بالكلبيين والرواقيين مردّداً أسماء كثير من الفلاسفة مثل سينيوزا ونيتشه ونيو فسطرس... معاً دفعها إلى أن تكون كما وصفها صاحبها داخل الرواية: "رواية أفكار".

ولا يمكننا أن ننفل عن أعمال باولو كويلهو وخاصة روايته "الخيميائي" وجير الفلاسفة (٥) التي كانت رواية فلسفية بامتياز.

التقت السرد العربي إلى الفلسفة في أكثر من مستوى فكانت لاسالم حميش تجربة في القص القصير المثلّث بالفكر في مجموعته القصصية "أنا المتوقّف" (٦) التي وضع لها علامة أجنبية واصفة "قصص فكرية" ولنا في رواية "و هلمّ شركاً" (٧) للمغربي محمد حجوج مثال آخر لتقاطع الفلسفي مع الروائي فجات الرواية فكرية قلب فيها الروائي في نفس نيتشوي مجموعة من الهواجس الفلسفية والفكرية.

غير أن هذه التجارب بقيت معزولة لأنها لم تكن داخل تراكم إنتاجي متنامٍ ولم تتركز إلى صورة الظاهرة الأدبية ولم تمثل شكلاً من الخصوصية في الكتابة إلا عند المسددي (٨) - ولو بشكل من المبالغة - حيث وُجد السؤال الوجودي عالم الكتابة السردية عنده، بينما تمثل علاقة إبراهيم الكوني بالفلسفة علاقة مضمومة منتحس بعض علاماتها في هذه الدراسة.

صحيح أن إبراهيم الكوني يستلهم

فأين نضع تجربة إبراهيم الكوني؟



إنها الحياة الحق، حياة تقطع مع الكائن المعلوم/المنجز، مع الضوء الزائف الخادع، حياة ضد حياة الضجيج. ألم يسبقه نيتشه إلى مدح العزلة؟ إنني بحاجة إلى العزلة، أصبى إلى المعافاة، إلى العودة إلى الذات والتفتش من هواء خفيف طلق<sup>(١٦)</sup>

فما أشبه "زرادشت" نيتشه ببطل رواية الكوني "عشب الليل" في عشقهما للعزلة، وما أشبه الكوني في عشقه للعزلة بنيتشه الذي يقول: "إن القرف الذي يشره في البشر، القرف تجاه الزرع، كان دوما أكبر خطر علي".<sup>(١٧)</sup>

يلتقي، إذن، نيتشه من خلال زرادشت بالكوني من خلال بطل "عشب الليل"، فالأول تفصل من البشر حينما طار إلى الأعالي والثاني حينما استعاض عن الحياة النهار بجياة الليل أي بجياة الهامس.

إن هذا الرفض للكانن المعطى هو بداية الطريق السالكة لمعرفة الذات من وجهة نظر نيتشه الفيلسوف "أن يصبح المرء ما هو يفترض أن لا يكون لديه أدنى دراية بما هو"<sup>(١٨)</sup>

تتقنس عوالم الرواية في مستوى آخر من مدح نيتشه للحرب، نيتشه المتأثر بالانكليزي صاحب "الليفياثون" توماس هوبز الذي رأى أن الحياة البدئية للإنسان قبل تنكته داخل مؤسسة الدولة كانت حالة حرب: "حرب الكل ضد الكل خلافا لما ذهب إليه نظيره الفرنسي المقاتل "جان جاك روسو" القائل بالطبيعة الخيرة للإنسان<sup>(١٩)</sup>

غير أن نيتشه لم يكتف بوصف الحالة ولا بتبني مقولة هوبز "الإنسان ذئب للإنسان" في مرحلة ما من تاريخ البشرية إنما رفع العبارة إلى مستوى القاعدة العامة والأزلية ثم ذهب إلى مدح العدوانية بصفتها الميزة الأصلية للإنسان فهو إنسان ما دام عدوانيا، لنقرأ ما جهره حول الحرب:

"الحرب، المزيد من الحرب، لأنها تلتنج بما تحمله من حب للوطن وللإمبادئ،

## يمثل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالاً مركزاً ورئيساً في مجمل أعمال الكوني، ولم تكن رواية "عشب الليل" استثناءً

ومُضْمَنًا تارة أخرى كما هي الحال في رواية "عشب الليل".

يمثل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالاً مركزاً ورئيساً في مجمل أعمال الكوني ولم تكن رواية "عشب الليل" استثناءً فقد ظل الروائي يقبّل السؤال على أوجه مختلفة تقضح بأصولها الفلسفية والنيتشوية تحديداً. فنقرأ قول الحكيم: "أنا سعيد بعمالي، لأنني بفضلها استطعت أن أرى ما لا ترون وأحيا لا كما تحيون"<sup>(٢٠)</sup> ألا يذكرنا هذا بالإنسان الذي ننظر له نيتشه والذي ليس سوى تجاوز؟ يقول نيتشه في كتابه "ماذا هو الإنسان؟" "إنسانيته هي تجاوز متواصل للذات"<sup>(٢١)</sup> وعندما يقول الراوي في "عشب الليل" لقد أدرك أن رؤى الكل عموماً، ما يراه الكل عماء هو الرؤية"<sup>(٢٢)</sup>، فإنما يؤكد أن نظرة القطيع هي نظرة مضلّة، تلك النظرة الأخلاقية الجبانية ومن ثمّ وجب على الإنسان أن يتمرّد على كل شيء حتى يكون نفسه وأهم صور هذا التمرّد تبرزه على صفته الأولى بما هو كائن أخلاقي. ويقرن نيتشه الإبداع بالأخلاق عندما يقول: "كل من الشر، عليه أن يكون مبدعاً، وأن يحطم القيم"<sup>(٢٣)</sup>

إن الأخلاق كما يراها نيتشه من صنع الضعفاء وقد حرّض الفيلسوف الألماني على مساندة "القوي" ضد "الضعيف".

إن الظلمة التي يتحدّث عنها الراوي في رواية الكوني هي الظلمة المخلصة،

أعمال الإبداعية في كثير منها من الموروث الأسطوري والخرافي والمحلي لشعب الطوارق في عمق الصحراء الإفريقية وهو ما أكسب أعماله خصوصية داخل المنجز الروائي العربي والمكتوب الروائي العالمي، فهي تبدو نتاجاً على غير مثال كما رأها الناقد توفيق بكّار<sup>(٩)</sup> وهي أيضاً كتابة تحفر في عمق جيولوجيا النشأة والتكوين مما دفع المستعرب والمترجم روجر ألن أن يصف الكوني بقوله: "إن إبراهيم الكوني صوت رواي أميل، وفي الوقت نفسه، مثير، لا لأنه عرف قراء العربية بمجال مكاني، وتاريخ وثقافة تبدو لأكثر الناس مجهولة وغير مألوقة، ولكن لأنه يعيد إلى الذاكرة، في أعماله الروائية، قيم الأزمنة البدئية"<sup>(١٠)</sup>.

إلا أن هذه الخصوصية وهذه الكتابة التي تبدو منغمسة في محيطها الشديدة بانفصالها بفضاء مهشّش وضريبة بشرية مهشّشة في "الطوارق" لا يمكن لها أن تحجب عنّا أسئلة الكاتب الوجودية والإنسانية في أعماله السردية القصصية منها والروائية. فهو يمتح من المحلي ومن الموروث الأسطوري للكانن الصعراوي لكي يعبّر عن أوجاع ومواجس الكائن البشري أينما كان.

ولئن اهتم الناقد كثيراً بهذه المناحية ووقفوا عندها طويلاً ونقصد المرجعية المحلية والأسطورية لكتابات الكوني فإننا لم نلاحظ اهتماماً كبيراً بمرجعياته الأخرى التي مثلت معينا آخر للإبداع وأهمها المرجعية الفلسفية ومدونة التحليل النفسي والمنجز الروائي الغربي والكتب السماوية، وسنكتفي في هذه الدراسة بتقصي بعض مظاهر حضور الفلسفة والتحليل النفسي في روايته "عشب الليل".

يمثل المنجز الفلسفي النيتشوي المنبع المركزي الذي تتدفّق منه المياه السردية لأعمال إبراهيم الكوني ويتضح ذلك في مواقف كثيرة من مدونته مغلّنة تارة كما هو الأمر في مجموعته "شجرة الرّثم" التي صدرها ببساطة نيتشه: "الصعراء تمتدّ وتمتدّ، فالويل لمن تسوّّل له نفسه أن يستولي على الصعراء"<sup>(١١)</sup>

فان نيتشه يمثّل صرخة إبراهيم الكوني



هو مركز/السلام وإحلال الهامش/ الحرب مكانه.

الصراع بين النظام الأسومي والنظام

البري في "عشب الليل"

تردّد رواية الكوني صورة المرأة كما دونتها أدبيات الفلسفة فقد ظلت المرأة مصدر الشرّ والكائن الفاسد الذي يجب قمعها وقد تعود هذه الصورة الدونية للمرأة في الفلسفة إلى التصور التاريخي لمراحل الحضارة البشرية التي تحوّلت من مرحلة سيادة الأم/الحقبة الأمومية إلى المرحلة البطركية/ الأبوية انطلاقاً من الانقلاب التاريخي للحضارة الإنسانية الذي تحوّلت على إثره الأنثى من موقع الألهة إلى موقع العبد واهتلك الرجل/الأب مكانها.

يقول البطل في رواية الكوني: "إن أجسادهم(النساء) لم تخلق إلا لإمتاعنا ومن حقنا أن نعمل بجمالهن وهشتهن ما نشاء"(٢٦)

هكذا تكون الرواية قد قدّمت مجتمعا بوصفه مجتمعا طبقياً كما نظرت له الفلسفات وكما رأى نيتشه المجتمع، هالمسيادة عليها أن تكون ذكورية ووسيلة الذكر في ذلك الغنف،

لنستحضر كلام نيتشه: "المغلوب ملك القلب بما فيه امراته وأبناؤه وأملأكه ودمه. الغف هو أساس القانون (٢٧)"

يرمض الكوني، إذن، في روايته "عشب الليل" لهذه المرحلة الذكورية من تاريخ الحضارة الإنسانية التي انشرد فيها الرجل/الأب/الذكاتشور والرب بالسيادة.

ورسائل أن يسأل عن سبب هذا الاهتمام؟

إنّ هذه المرحلة الأبوية هي مرحلتنا الآنية بكل مساوئها. ولن نفهم الكوني ولا أسئلة روايته وشفرتها النائمة خلف خطايها الفلسفي إلا بجل شفرة المرحلتين: المرحلة الأمومية/المرحلة

لا بدّ له من أن يحتال ويبدع ويركب الريح ليصل إليه. يصل إليه يرتضي بين ذراعيه ويتحنّنه بحرارة، ويكيي بدموع الحنين بين يديه ثم يستغله في الظهر العظيمة المميّنة. هذا هو الإنسان" (٢٢)

الا تذكرنا العبارة الأخيرة بمؤلّف نيتشه الجامع لتجربته "هذا هو الإنسان"؟

إن النزوع العدواني عند الإنسان الذي يتحدّث عنه نيتشه هو المحرك الأساسي لهذا الكائن حتى يكون فهو لم يخلق إلا من أجل ذلك، إنه خلق من أجل أن يفني ويفني وسيئله في ذلك الحرب لهذا يعترف نيتشه بجيلة الحرب عند الإنسان:

: "لنني ذو مؤهلات حربية بطبيعي، الهجوم هو إحدى غرائزي (٢٣) ويقرن نيتشه هذه الصفة بالإنسان الأقوى/الأرقى: الإنسان النيتشوي الكامل.

ولا يرى حاجة إلى السلام إلا باعتباره وقتاً مستقطعا لتجديد يقول: "أحبوا السلام كوسيلة لتجديد الحروب، وخبر السلام ما قصرت مدته..." (٢٤) بينما نطالع هذه الصورة عند الكوني في أسئلة استنكارية: "لماذا تقتلنا الإساءة إلى هذا الحد؟ أي سر في الشر، ألا يوجد إنسان واحد في هذه الصعراء ولم يولد في نفسه كراهية أخيه الإنسان؟" (٢٥)

هكذا يصبح الخطاب الفلسفي كما الخطاب الروائي متشغلا بطلعهما ما

تتناطح المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن "دثبية" الإنسان الكائن النيتشوي المحارب ومع جسيمية الآخر الساتري ومع الكائن الكوني الفاسد عند الكوني

وثبة أخلاقية تحيل إلى مصير أسمي (.. ) يجب أن يكون واضحا للجميع أن الحرب هي ضرورة للدولة كما العهد للمجتمع" (٢٠)

في مقابل هذه المقولات الفلسفية حول عدوانية الإنسان تجاه نفسه وتجاه أبناء جلدته ينهض الراوي في "عشب الليل" منظرًا آخر/ متأخرا لهذه الصفة الإنسانية فلا يبق لإنسان أن يعيا إذا كان في الصعراء كلها إنسان واحد يعيا، الحياة لا تحتمل حياة أخرى أبدا. الإنسان يعيش شقيا جدًا إذا جاء نأ يقول بأن شقّة إنسانا في الكون الأبدي بدني ويتقمّص بمعنى ويستمتع و... يعيا مثله. أوه ما أشد شقاء إنسان يعلم أن ابن ملته يعيا في مكان ما في الصعراء التي لا يصدّها حد" (٢١)

لا يقف إبراهيم الكوني في روايته عند شقاء الكائن البشري بمفرده حياة الآخر فحسب بل يجعل من عملية إزافة دمه وأجيا وجوديا لإحلال نفسه في الكون، فالإنسان في هذه الرواية وجوده مشروط بالقضاء على شبيهه أينما كان دماغا عن مركزيته.

يبو أن يبايع هذه الفكرة عائدة إلى المفهوم الأول للإنسان كما وضعه نيتشه بما هو تجاوز للذات ففريزة قتل الآخر مرهبا إلى رغبة في قتل الذات المعطاة لخلق ذات أخرى هي الذات الحق، ألا يذكرنا هذا بمرجعيات فلسفية أخرى تتقاطع مع أفكار نيتشه وهي الوجودية التي ترى أن ماهية الإنسان تبقى رهينة فله وعليه أن يتجاوز ويتخلص مما أوردته إياد الطليمة حتى يكون؟

تتناطح المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن "دثبية" الإنسان الكائن النيتشوي المحارب ومع جسيمية الآخر الساتري ومع الكائن الفاسد عند الكوني.

يقول الراوي:

"ما إن يعلم الإنسان بأن له آخا يعيا في الرقعة المجهولة حتى يصبح



الأبوية.

فالمرحلة الأولى التي ذهبت دون رجعة هي مرحلة العدالة والمحبة مقابل مرحلة الاستبداد والكراهية في النظام الأبوي. ويوجد إريش فروم في كتابه "الحكايات والأساطير والأحلام" تشخيصاً واضحاً لنبأخ أوفين حول النظامين ومقارنة جلية بينهما:

"تميز حضارة نظام سلطة الأم بأنها تؤكد روابط الدم والارتباط بالأرض والتقبل السلبي لأوضاع الطبيعة كلها. أما مجتمع سلطة الأب فتميز بالاحترام للقانون الذي وضعه الإنسان ويتفكير عقلاني في السعي لتغيير الأوضاع الطبيعية، وبالتسوية إلى هذه المبادئ فإن حضارة نظام سلطة الأب هي تقدم ثابت أكد مقابل عالم نظام سلطة الأم (...). وتبعاً للمفهوم الخاص بنظام الأم فإن الجميع سواسية، ذلك لأنهم كلهم أولاد أمهات، وكل واحد منهم ولد الأم الأرض وتحب الأم أطفالها كلهم، بلا قيد وبلا شرط، حباً لا تباين فيه لأن حبها يقوم على أساس أنهم أطفالها هي بالذات ولا يقوم على خدمة مميزة أو إنجاز مميز.... إن هدف الحياة هو سعادة البشر، وما من شيء أكثر أهمية وأعظم كرامة وأجدر من الوجود الإنساني والحياة. أما نظام سلطة الأب فيرى طاعة السلطة والإذعان لها أم الفضائل، وعوضاً عن مبدأ المساواة نجد مفهوم الأب المفضل ونظام تسلسل الرتب والدرجات في المجتمع" (٢٨)

هذا الوصف الدقيق لحالة الانتقال الحضاري من سلطة الأم إلى سلطة الأب إذ انتقلت الإنسانية من مرحلة النظام الديمقراطي إلى النظام الديكتاتوري ومن "مبدأ المحبة الأمومية الشاملة" (٢٩) إلى مبدأ الكراهية الأبوية الشاملة ومن مبدأ التعاون إلى مبدأ الإخضاع.

و الحق أن الالتفات إلى عبارة هولدرلين التي صوّرها الكوني الكتاب تشي بموضوع الرواية التي جعلت من النظام الأبوي البطوريكي سؤالاً.

(٣٠)

لقد كان نيتشه يمتدح هذا النظام

ويرى المرأة كأنثى حاسدا يتحيزن الفرصة للانتفاض على الرجل لاستعادة ملكه المسلوب وأن على الرجل أن يكون قوياً فلا يطمئن إلى امرأة وأن يعتاد من مكرها يقول:

"الأنثى الحقيقية تكسر وتمزق، إذا ما أحبت، أعرفهن جدا أولئك الفاتنات اللطيفات، يا لهن من كواسر صغيرة، خفية، متسللة وخطيرة ولذيذات جدا مع ذلك لأن امرأة تلاحق رغبته في الانتقام ستدهش وتقلب التقدر نفسه في طريقها" (٣١)

هذا الخطاب الذكوري هو أيضاً قائم على منطق تهميش المركز المتمثل في الأم، الهست الأم هي الأصل ويحاول المركزي أن يستمد مشروعيته من كونه الأصل والبقية الفروع أو الطفيليات؟

و لكن هل يقل أن يتبنى روائي عربي معاصر هذه النظرة التمييزية المغرقة في ذكوريته؟ والتي كانت الأصول النظرية الأولى للفكر النازي والحكم الشمولي والدولة الكليانية؟ وثقافة الحرب وإيديولوجيا العنف؟

مصمّم أن مجمل هذا الفكر يتردد

بفضائله ودقائق أسوره في الرواية ولكن لا يمكن أن نقول أن الكوني يتبنى هذه الموقلات النيتشوية في الإنسان والمرأة والحرب والعنف والديكتاتورية. لأن علينا أن نقرأ النهاية قراءة نقدية في ضوء ما عبرت عنه الشخصيات فإذا كانت الشخصيات، خاصة البطل، قد حاولت قلب القيم وإشاعة قانون آخر لا أخلاقي هو قانون التمتع بالضعيف الابن والزوجة... فإن النهاية كانت مؤذية ولم يفلح في أن يكون إنساناً خالداً لأن خلوه كان على حساب القانون الأخلاقي/بقايا النظام الأمومي الذي أقام قانون التعريم والحرام.

الروائي ليس فاسل صحن في بيت الفيلسوف

إن التامل العمق في أعمال إبراهيم الكوني بعيداً عن الهالة الإسلامية والحصانة الأدبية للرجل يطرح مسألة معقدة وخلافة من شأنها أن تخرج جزءاً هاماً من تجربته وتضاهي موضع تساؤل ونقصد أصالة الفكرة.

إن الأصالة هي أخطر المقاييس



الخطر الفعلي في أن تتحول الرواية إلى خادمة للفكر الفلسفي ويتحول الروائي إلى غاسل مصحون في بيت الفيلسوف يصير الجحش الروائي هامشا لمعتن الفلسفي.

تمثل كلمة "روائي" هوية (٢٤) خالصة على الروائي الحقيقي الدهشاع عنها وعن مركزيتها وأن يعمل جهده على ألا يستقطها في الهامشية وألا يتحلل داخل هوية أخرى ولو كانت هوية الفيلسوف لأن سقوطه في تلك الهوية يجعل من ذوبانه في أي هوية أخرى (٢٥) أمرا واردا.

• كاتب من تونس

كان ميلان كونديرا محققا جدا حينما حذر في وصاياه المدفونة من مفئة أن تتحول الرواية إلى نص سردي بعيد الدرس الفلسفي كما هو الحال مع رواية جان بول سارتر "الفتيان" والتي رأها كونديرا إعادة لدرس الوجودية إلى تلاميذ سارتر الخائبين (٢٢)

إن على الرواية أن تتخلق فلسفيا الخاصة بمعنى أن تبتدع رؤيتها الخاصة للعالم. ومن حق الرواية أن تجعل من كل ما تريد مادة لها بما في ذلك المدونة الفلسفية وتاريخ الفلسفة برمتها كما فعل جوستيان غارزوي في "عالم صوفي" فلا شيء مما يفكر به، يستبعد بعد الآن من فن الرواية (٢٣) ولكن يتصل

الممكنة لخاوية العمل الإبداعي لأن الباحث سيحسم من خلال هذا المقياس أمر النص إن كان إبداعا أو إتباعا وتكرارا إن كان ذلك في مستوى التهمة أو الأسلوب أو الفكرة.

والحق أن هذا المقياس لو طبق على الرواية العربية فإنه قد ينصف هسما كبيرا من منجزها فتحرير الكوني لتوصبه انطلاقا من المنجز الفلسفي ومن أدبيات علم النفس التحليلي يجعل من أعماله مخبرا آخر لتمرير تلك الأضكار وإطالة عمرها وانتشارها. هذه الأضكار التي يمكن الرجوع إليها في صفتها وعمقها داخل حقولها الخاصة.

شاربنا يشبه ونقتال بخصوص ابن القيم الكوني



١- مقدمة	٢٠٠
٢- مقدمة	٢٠١
٣- مقدمة	٢٠٢
٤- مقدمة	٢٠٣
٥- مقدمة	٢٠٤
٦- مقدمة	٢٠٥
٧- مقدمة	٢٠٦
٨- مقدمة	٢٠٧
٩- مقدمة	٢٠٨
١٠- مقدمة	٢٠٩
١١- مقدمة	٢١٠
١٢- مقدمة	٢١١
١٣- مقدمة	٢١٢
١٤- مقدمة	٢١٣
١٥- مقدمة	٢١٤
١٦- مقدمة	٢١٥
١٧- مقدمة	٢١٦
١٨- مقدمة	٢١٧
١٩- مقدمة	٢١٨
٢٠- مقدمة	٢١٩
٢١- مقدمة	٢٢٠
٢٢- مقدمة	٢٢١
٢٣- مقدمة	٢٢٢
٢٤- مقدمة	٢٢٣
٢٥- مقدمة	٢٢٤
٢٦- مقدمة	٢٢٥
٢٧- مقدمة	٢٢٦
٢٨- مقدمة	٢٢٧
٢٩- مقدمة	٢٢٨
٣٠- مقدمة	٢٢٩
٣١- مقدمة	٢٣٠
٣٢- مقدمة	٢٣١
٣٣- مقدمة	٢٣٢
٣٤- مقدمة	٢٣٣
٣٥- مقدمة	٢٣٤
٣٦- مقدمة	٢٣٥
٣٧- مقدمة	٢٣٦
٣٨- مقدمة	٢٣٧
٣٩- مقدمة	٢٣٨
٤٠- مقدمة	٢٣٩
٤١- مقدمة	٢٤٠
٤٢- مقدمة	٢٤١
٤٣- مقدمة	٢٤٢
٤٤- مقدمة	٢٤٣
٤٥- مقدمة	٢٤٤
٤٦- مقدمة	٢٤٥
٤٧- مقدمة	٢٤٦
٤٨- مقدمة	٢٤٧
٤٩- مقدمة	٢٤٨
٥٠- مقدمة	٢٤٩
٥١- مقدمة	٢٥٠
٥٢- مقدمة	٢٥١
٥٣- مقدمة	٢٥٢
٥٤- مقدمة	٢٥٣
٥٥- مقدمة	٢٥٤
٥٦- مقدمة	٢٥٥
٥٧- مقدمة	٢٥٦
٥٨- مقدمة	٢٥٧
٥٩- مقدمة	٢٥٨
٦٠- مقدمة	٢٥٩
٦١- مقدمة	٢٦٠
٦٢- مقدمة	٢٦١
٦٣- مقدمة	٢٦٢
٦٤- مقدمة	٢٦٣
٦٥- مقدمة	٢٦٤
٦٦- مقدمة	٢٦٥
٦٧- مقدمة	٢٦٦
٦٨- مقدمة	٢٦٧
٦٩- مقدمة	٢٦٨
٧٠- مقدمة	٢٦٩
٧١- مقدمة	٢٧٠
٧٢- مقدمة	٢٧١
٧٣- مقدمة	٢٧٢
٧٤- مقدمة	٢٧٣
٧٥- مقدمة	٢٧٤
٧٦- مقدمة	٢٧٥
٧٧- مقدمة	٢٧٦
٧٨- مقدمة	٢٧٧
٧٩- مقدمة	٢٧٨
٨٠- مقدمة	٢٧٩
٨١- مقدمة	٢٨٠
٨٢- مقدمة	٢٨١
٨٣- مقدمة	٢٨٢
٨٤- مقدمة	٢٨٣
٨٥- مقدمة	٢٨٤
٨٦- مقدمة	٢٨٥
٨٧- مقدمة	٢٨٦
٨٨- مقدمة	٢٨٧
٨٩- مقدمة	٢٨٨
٩٠- مقدمة	٢٨٩
٩١- مقدمة	٢٩٠
٩٢- مقدمة	٢٩١
٩٣- مقدمة	٢٩٢
٩٤- مقدمة	٢٩٣
٩٥- مقدمة	٢٩٤
٩٦- مقدمة	٢٩٥
٩٧- مقدمة	٢٩٦
٩٨- مقدمة	٢٩٧
٩٩- مقدمة	٢٩٨
١٠٠- مقدمة	٢٩٩

- امرأة -  
غَارَلَتْ عَتَبَةَ الْمَوْتِ  
فَوَشَّحَهَا الْقَمَرُ  
بَغَيْرِ الْمَلْحِ /  
وَعُبابِ الْوَرْدِ..

## القريقية

إِلَى السُّكُونَةِ بِهَاجِسِ الطَّفُولَةِ السَّرْمَدِيَةِ إِلَى أُمِّي

ادريس علوش

"ر"  
تَمَهَّلِي...!  
أَنْتِ...!

"ر"  
تَمَهَّلِي... /  
هَذَا الْبُرْجُ أَقْبَى لِلْعِنَادِ  
كَيْتِي كَسَرَ الْمَوْجُ  
بِشَفَايَا صِفْتِهِ  
أَمْتَدَّ يَوْحِي فِي الْحَجَرِ..  
وَأَمْتَدَّتْ يَدَايَ فِي الْخَطَرِ..

"ل"  
تَمَهَّلِي...!  
بِأَسْنَدَةِ التَّكْوِينِ  
فِي سَفْرِ الْقَلْبِ  
هَذَا الْبُرْجُ مَارِدٌ  
لَا يُجَادِلُ الزَّمَنَ  
بِمَعْرُوحَةٍ -  
عَلَمًا اسْتَهْوَتْهَا الرِّيحُ  
وَأَمْتَدَّتْ لِلْمَسْحَابِ..!

تَمَهَّلِي...  
أَنْتِ...!  
بِأَرْفَاقِ الْخَوَارِسِ  
فِي بِلَادَةِ الْأَوَّلَى  
عَلِمَ النِّحْسُ  
أَنَّ حِلَّالَ فِي شَبَطِ الْقَمَامِ /  
وَأَنْ سَمَّ فِي جَيْبِي سَحَابَةٌ

يا طفولة الحديقة الحبلى  
بالمسرات..

لم طففتي دسّث  
أصبغ الفرح في ثغرها  
ونامت.. /

- الآن الوقت مساء؟..  
(أتم أن الجدة روت حكايا الخريف  
قتل العشاء!)

ولیکن.. /  
فما زال البرج ساھرا  
حتى یسحب سدوله..

"ي"

تمهل..!

إن شئت..!

وإن لم تشأ فاذھب..  
فبین الصخر / والقوس  
ادراج المسافات..

وأن.. /

المسافر في غفوة  
الظھيرة إليك  
كلما اعترفتني ضوضاء  
العشق

أزحل إلى حلمتك  
فكل المدن ظلمات  
وقلبك أنتها الحبيبة  
- منفي! -

"ق"

تمهل..!

برهة..!

يا عاشقة المحار السوسني  
فبذ المجذاف نورانية  
ووجهي أنهكه التعب  
ساعة الحصار  
ولم يبق في قلبي متسع  
سوى لطيفك /  
ويقايا الإنكسار..

"ي"

تمهل..!

برهة أخرى!

على الجدار يتدھل

لنشدق قانون الجرج

وتبدل علي مرأى من عيون

البحر

ستأن الانتظار..

"ة"

تمهل..!

بريك..!

يا ترجاً قد أسميتك سهواً:

- الألوان عارية /

- والأسماء زاهية..

- لك التوارس في كل الفصول

- لك قصة الزمل

- لك الحوريات عند بهو النيل

- ولك القصائد متى شاء

الغروب!

ولي أخزان العشاق /

والصغار /

وسر الجدار..

فأنا باق على الصمت

حتى لو اعتراك الخراب

فأنا باق على

..!

ل..

ص..

وطوبى للبحر

(التي بقيت.. فضاء بحري يتلألأ)

(التي مدينته أصيلة)

## سنونوة من زبد

طالب صماش \*



الصوت

فيردُّ رجُ الصدى من جديدٍ  
وهبتها المنيّةُ أجنحةً كي تحلّق  
تحت الغيومِ كطيرٍ شريدٍ.  
يا سواةَ الخليقةِ  
يا كلَّ شمعِه...

تتصوّرُ أكينا يصيرُها الليلُ دمعَه...  
يا بناتِ الطفولةِ هلّا  
بكيتنِ مرأى رفاتِ  
القرنفلِ الدامعةِ...  
هل أقماتُ مندبَ حزنِ  
على الميتةِ المتألمةِ الجائعهِ؟  
يا أومّةِ هذي الحياةِ  
المهوؤِ الصغيرةِ فارغةِ  
تتارجِحُ في عتمةِ الليلِ  
ضائعة... ضائعة

والنواعيرُ مرصعةُ الحقلِ  
تبكي مراضعها الجافةِ الموجهةِ.  
هدات وحشةَ الريحِ  
وانتشرَ الليلُ  
لا شيءَ غيرَ الكآبةِ  
تلعقُ أعضائها بلسانِ الدموعِ  
وقلبُ السماءِ الحداثيِ  
يسقطُ في شاطئِ الموتِ  
كالبحرِ

رحلتُ كالأغاني الحزينِ  
في سمعِ الريحِ  
لا الصيفُ عادَ بها من قطافِ  
الكرمِ

إن استقاء طيرِ سنونو  
يحطّ على حجرٍ (أيضاً) في الخريفِ  
يتطلعُ في الأرضِ خلفَ الجحاثِ  
يتلوى المساجينِ كلَّ المسافاتِ  
دونَ حبيبِ

تحتَ الرياحِ الحددِ  
لم تعدِ  
والغيبُ يخطُّ بسكّينِ مدمعهِ  
اسمها العذبِ  
فوقِ الرخامِ الأصمِ.  
اتموتينِ يا أعذبَ الزهراتِ  
سقتكِ الأيدي الشفوقةِ  
من دمعاتِ معاطشها  
قطراتِ الندى واليزّدا  
اتموتينِ تحتَ أزهارِ الهلالِ الرضيعِ  
وصدرِ السماءِ الحليبيِ  
ظلماتُ كسنونوةٍ من زيدِ.  
يا بناتِ المدارسِ

يا لابساتِ المراييلِ في فجرِ عيدِنا  
واقفاً فوقَ منذنةِ الفجرِ  
حرفَ النداءِ ينادي بصوتِ مريدِ  
أينَ أسماءُ، الغوزةِ للموتِ،  
بنّتُ المراني التي جعلتها الصلاةُ  
لقداسنا صومعةً؟  
— حملتها الزواجلُ في طرقاتِ الخريفِ

وما من زواجلٍ من صودها زاحمةِ

لن تعدِ  
لن يرى شمسها بعدَ هذا الأقولِ أحدِ  
أينَ أسماءُ تسكنُ أُخديةَ الليلِ  
مثلَ غنمٍ نعدّ.  
لم تعدِ مثلَ كلِّ الصغيراتِ  
فرحانةِ الروحِ..  
مثلَ القطّباتِ من مشربِ النبعِ..  
مثلَ هلالِ السكينةِ  
من شهرِ صومِ..  
كي تنامَ على راحتِي رحمةِ  
ترشحاتِ  
رحيقاً وورداً.  
رهبيتها الترائيلُ  
كالمريماتِ وراءَ ليالي الأحدِ.  
أينَ أسماءُ سكرةِ  
توبيلها الحلاوةِ في مرِّ قُمِ  
رحلتِ كالسنونو وراءَ خريفِ  
العصافيرِ  
تاركَةً قلبَ أمِ  
أهدأ في سماءِ التوابيتِ  
بكي ظلاميةً لا تحدّ.  
والأومّةِ

ألمسةُ العيشِ  
في صمتِ الأسماءِ المدلهمِ  
قلبِ أمِ

ربّما في الظلامِ العميقِ جداولُ  
تتوجعُ أوجاعاً في الجراحِ  
كطبلِ برقِ قلوبِ اللذالي  
وحجارةِ الأرضِ تنتشعُ ناميةِ



# القلب المفاهيمي

عززي ميسر

**الكل** كلمة معناها ومدلولها، وأساساً ما يمكن أن يتعرض له الكلام الواضح الصريح، هو حرف معانيه ودلالاته، وهذا ما يحدث في عصرنا الراهن الذي تتم فيه المتاجرة بكل شيء، حتى الكلمة.

ولعل أكثر الكلمات استقلالاً واستثماراً وتحريفًا أيضاً، هي كلمة "الحرية". هذه الكلمة البراقة تركت تحت يافطتها أسوأ الممارسات، وتبرعها أحط المفاهيم، وتنتهك باسمها حرمت تماررت عليها الأديان والحضارات والفلسفات والمواضعات الاجتماعية والأخلاقية عبر العصور.

فالحرية الشخصية، وحرية التعبير، وحرية الرأي، كلها مصطلحات شديدة الإغراء، شديدة الحساسية، لكن ما يُمزج تحتها، هو أمور يندى لها الجبين - أو بالأحرى، كان يندى لها الجبين ماضياً - فالشذوذ الجنسي - كما هو واضح من تسميته - هو شذوذ من القاعدة وعن الطبيعة وعن الفطرة السليمة. لكنه تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبح ممارسة مباحة قانوناً في العديد من الدول بحيث يعيش ذكران أو أنثيان مع بعضهما حياة الأزواج. فالذي كان مستهجناً ومستكرهاً وشاذاً حتى الأمس القريب، صار أمراً عادياً يحيمه القانون!

أما الأسوأ من الشذوذ الجنسي فهو العلاقات بين المحارم التي كان يُنظر لها على أنها من الجرائم الشنيعة باعتبارها تحطيمًا لكل العلاقات والمشاوهر والأحاسيس التي تربت عليها البشرية عبر تاريخها الطويل.

لكن هذه العلاقات تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبحت مباحة قانوناً، وأقيمت كل المواد التي تعتبرها جريمة في كل من هولندا وبلجيكا ولوكسمبورج وفرنسا، وهاهي ألمانيا تدرس إباحتها وإلغاء المواد التي تجرمها أو تجرمها في القانون.

ويأخذ الأمر أبعاده الخطيرة عندما يتحول إلى ميثاق تتبناه الأمم المتحدة وتُعدده للعرض على الدول لتوقيعها، بعد أن أعدت لجنة خبراء هذا الميثاق في ختام اجتماع لجنة المرأة، وفيه توصية بالاعتراف بحقوق الشواذ جنسياً في كل دول العالم، ومعاملتهم على قدم المساواة مع الأسوياء من البشر المتزوجين.

هذا على صعيد الحرية الشخصية.

أما على صعيد حرية التعبير فالأمر لا يقل خطورة، فالهجوم على الأديان والأنبياء والمقدسات صار وجهة نظر وحرية تعبير يكفلها القانون. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، من نعمت المسلمين بأسوأ الصفات، إلى مهاجمة النبي عليه الصلاة والسلام، ورسمه والسخرية منه، إلى وصف الدين الإسلامي بأنه دين رهابي وغيرها من الصفات، وكذلك الدين المسيحي والتعرض للأسس التي يرتكز عليها سواء من طريق الروايات مثل شيفرة دافنشي، أو اكتشافات أنجيل جديدة تناقض الأناجيل المعتمدة كإنجيل المنيا في مصر إلى آخر المكتشفات الأثرية التي أعلن عنها مؤخراً والتي تقول إن عالم الأتار الإسرائيلي ساموس كلونير قد عثر على كهف في القدس الغربية بداخله عشر توابيت تحوي رفات المسيح ومريم العذراء ومريم المجدلية وما يزعم أنه يهودا ابن المسيح من مريم المجدلية، مما يُضيف كل القواعد التي يرتكز عليها الإيمان المسيحي بطولفه كافة.

لا تريد أن أقدم مواعظ أخلاقية لأحد، فهذه بضاعة يشعر البعض بالحرَج منها، لأنها تُصَوّر من يعطيها بأنه ضد التطور وضد الحداثة وضد حقوق الإنسان، بل ورجعي ومتخلف ومحاقد... إلخ.

تكن أن واجب التنبيه لما يحدث في العالم من انقلابات في المفاهيم، -خاصةً وأنا في العالم العربي- مستوردون بامتياز للمفاهيم والمصطلحات والنظريات - والتنبيه للثورات التي تعصف بكل المرجعيات الشخصية والأخلاقية والفكرية التي استند إليها بنو البشر عبر تاريخهم الطويل.

كما يجب التنبيه لما يحدث على أرض الواقع من ممارسات يقوم بها أفراد المجتمع الذين يتعرضون لكل هذه التأثيرات الدمّرة التي تجد تجلياتها في ما بُيئت في الفضائيات على وجه الخصوص من الأفلام والبرامج والأغاني، وما ينتشر على شبكة الإنترنت من صور وأفلام ومواد سمعية وصورية تُقبل فعلياً في الأذهان والعقول والقناعات والسلوك.

يجب يافطة "الحرية" و"الحرية الشخصية" يتناولان الأخلاقية، متجذرين في الحياة الاجتماعية والدينية، فكيف يمكن الحديث عن شيء دون الكثير من الأسس والبداهات والمبادئ.

فإن كنتي أصحاب العقول لهما أخيراً الذي يستلزم نسبة الإنسان وفطرته التي هي أصلها من باطن الخلق، فإن أم الأولاد خدعوا بالخرافات يستعصم على الأصناف.

كاتبتي: عزي

aznukamis@hotmail.com

الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، كما أن أحداثهما تنزل على خلفية متماثلة من الأمكة والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية، والبيت الكبير في أولاد حارتنا يشبه النكة في الحرافيش، وشخصياتهما تتوزع الإقامة في الخلاء والمصحراء والمقابر والحارات الفقيرة (٦).

تمقيب على السمرات السابقة للملحة.

هناك أعمال كثيرة درست ملحمة الحرافيش وشخصيات الملحة منها دراسة حول أبنية الوعي الاجتماعي في الحرافيش وريطها بالتنتهرات الاجتماعية التي حدثت في مصر في السبعينيات (٧)، ودراسة تناولت دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش وتناولت عدداً من الموضوعات ذات الصلة بدلالة الموت والحياة والخلود (٨)، ودراسة تحدثت عن صوت الراوي في ملحمة الحرافيش وقد عنيت بالجانب النقدي

## نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي "دراسة نفسية للحرافيش"

د. نبال محمد عبد الفتاح

المفتكس، ففك نجيب محفوظ النواز

فهم الخير والحق  
والعدل والجمال  
وقدم وصيته  
أعماله - لأجل  
مصر والعرب  
والعالم متادياً  
يكل ما هو لصالح  
الإنسان.

ولعل ملحمة  
الحرافيش عمله  
الروائي الأرقى  
الذي قدم فيه  
صياغة لمصيرة  
الحياة، بعدما  
حاول تقديمها  
من قبل في رواية  
أولاد حارتنا  
(٥)، ففيها من  
التشابه القدر  
الكبير حيث  
تمركز الوقائع  
حول شخصية  
تظهر لفترة من

وحدك:

أغاني الروح

كي تبقى لك

يفتسل القلب

بدموع الشوق

فليفلظ أضغاثه

يموت ما هو غيرك

ينتصر إذ تسكنه وحدك (١)

معبر إلى المراسلة

في محاولة من الباحث للنظر في ملحمة الحرافيش قدم ثلاث مقالات تدور حول الحكاية الأولى التي تحمل عنوان عاشور الناجي (٢)، (٣)، (٤).

ليس من شك في أن نجيب محفوظ يعد الأكثر اقتداراً بين مبدعيها في الوطن العربي والذي استطاع فك اللغز كما فعل أوديب فأنقذ طيبة من



## تعددية الرموز الواحد

إذا كانت الشقاظ والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحداد مثلاً) برموز مختلفة كالثياب السوداء أو الأخضر أو الطين الأبيض،.. الخ، فإن الرمز الواحد كثيراً ما تكون له معان كثيرة في المجتمعات المختلفة، بل وأيضاً في المجتمع الواحد، فإذا كان الطين الأبيض يرمز إلى الحداد عند سكان جذر الأندمان، فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى، مثل قبيلة الإنديمبو التي درسها فيكتور تيرنر إلى عدة أشياء في الوقت نفسه: فهو يرمز إلى النقاء والطهارة الشامرية وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة وإلى قوة ارتباط بارواح الأسلاف والأجداد (١٤).

## الرمز وعالمه بالحلم

إن رموز الحلم يتم استيفؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية في الأحلام - التي قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم - هي في النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أي من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هي رمزية اجتماعية. وإن الحلم هو صورة مخزنة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز.. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هي وريثة الحياة الاجتماعية التي يعيشها الفرد، فهي نائمة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يعيشها والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد.. فالرموز ليست موروثة داخل الفرد، بل هي نتاج للتفاعل الاجتماعي، ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قادراً عن إدراك فضاء رغبته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز،

## إن رموز الحلم يتم استيفؤها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال

وهو ما قد ينطوي على شئ خفي وغامض ومجهول بالنسبة لنا ويضرب مثلاً بذلك الهندي الذي زار إنجلترا وعندما عاد لبلده لم يستطع أن يخفي عن أصدقائه أن الإنجليزي يمدون الحيوانات فقد شاهد في الكنائس القديمة صوراً لثيران وحيوانات أخرى كالنسور والأسود تلك التي لم تكن في حقيقته غير رموز لمؤلفي الأنجيل الأرمية (١٢).

## الرمز عند فرويد

يرى فرويد أن الرمز يرمز لشيء مباشرة وبالتالي فإن الرمز يكون ثابتاً في الغالب، وأن الرمز صورة ذهنية عند الحالم تكشف عن تصويره للمرموز ولا تتفصل عن الحالم وتمكن البنين العميق لشخصيته، ولذلك فعل شفرة الرمز مسألة صعبة تحتاج إلى الإحاطة بتصورات الحالم عن العالم المحيط به.

## الرمز عند جاك لكان

قدم جاك لكان مصطلح رمزي الذي ميز بين ثلاثة مجالات: هي الرمزي والخيالي والواقعي ويمطي مصطلح رمزي لديه تلك الظواهر التي يتناولها التحليل النفسي بوصفها بناءً لغوياً فالألدنور على سبيل المثال إنما هو لسان حال الله وتظل الوظيفة الرمزية هي السبب الكافي الذي يجب الوصول إليه من خلال منهج مؤسس على قاعدة التداخي الطائيق (١٣).

الغوي (٩)، ودراسة حول شخصيات الملحة وبناها النفسي (١٠). ودراسة الملحة الحرافيش بين النص الأدبي والسلم التفرزيوني (١١).

ونلاحظ أن كل هذه الدراسات لم تحاول الاقتراب من الرمزية في شخصية عاشور الناجي وعلاقتها بالإسقاط الذاتي لشخصية نجيب محفوظ، والتي سنحاول الوصول إليها من خلال تحليل محتوى النص الروائي (عاشور الناجي: الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش) ومقارنة ذلك النص بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ نفسه.

## الرمز

في معناه العام هو أي شيء يحول إلى شيء آخر، أو يقوم مقامه أو يدل عليه، فهو من ناحية ما يرتبط بالموضوع الذي نود الكشف عن فكرته وهو من ناحية أخرى مصطلح يطلق على موضوع رمزي يمثل تشابهاً غير مرئي، فالكلمات من هذه الناحية رموز إذ يحاول الإنسان أن يستخدم الكلمة ليعبر عن معنى يعنيه ويريد نقله ويرى كاسيرني في كتابه مقال في الإنسان أن الرمز بما هو مبدأ لهو تلك الكلمة السحرية التي تنتقل بفائلها إلى العالم الإنساني، والحضارة الإنسانية، ذلك التقدم الذي لا يمكن أن يكون أسير نفس الحواس، ويضرب مثلاً ليهلين كيلر تلك العمياء والصماء للدلالة على الإنسان في صميمه كائن رمزي وهو يرى أن الرمز ليس شاملاً فحسب وإنما يتميز أيضاً بأنه شديد التنوع وهو الفارق الجوهرى بينه وبين الإشارة (أو العلامة) التي ترتبط بالشيء على نحو ثابت لا يتعد.

## الرمز عند بياجيه

احتل الرمز مكاناً أساسياً في نظرية بياجيه - علم النفس التطبيقي - فيعبر بقوله: إن ما ندعوه بالرمز إنما هو مصطلح أو اسم بل وحتى صورة ربما كانت مالوفة في حياتنا اليومية



فيونيمولوجيا الإدراك وديناميات الموقف (١٨).

وخلاصة القول أن الإسقاط لا ينحصر في كونه ألية من آليات الدفاع كأن يلصق الفرد بغيره مشاعره هو ودوافعه هو، وإنما يقوم على معانٍ أخرى تجعل منه معطًى للإدراك بوصفه واحداً من تلك العمليات التي يتضمنها، ويستند فيها الإدراك إلى ديناميات المجال النفسي باعتبار أن الإدراك نتاج (بين - شخصي) مع البيئة الخارجية، وبخاصة عندما يكون الموضوع غير محدد، فإن المرء في إدراكه له يفضي عليه من عنده، ودوافع الشخص وما يغلب عليه من اتجاهاته تجعله يدرك الموضوع أو الموقف أو المثيرات بطريقة خاصة، وهكذا بقدر ما لا يكون الموضوع - أو المرئي - معقدًا، تتداخل الشخصية بالقدر نفسه لتسيغ على الموضوع دلالة ومعنى، وما أكثر معاني الإسقاط لدى فرويد إذ يراه في الحلم تعبيرا عن خارجي لعملية داخلية، لكن ثمة معنى آخر يتصل بالإدراك بوصفه إسقاطًا، وهو أشمل من المعاني السابقة إذ يشمل على كل مظاهر نشاط الفرد (١٩).

#### الذات

يضم مصطلح الذات مجموعة من المفاهيم المرتبطة به مثل صورة الذات وتعني تصور الفرد لذاته وإمكاناته وخصائصه وسماته واستعداداته ومجمل ما عليه شخصيته، وإدراك الذات الذي يشير إلى كيفية إدراك الفرد لذاته ومدى وعيه بأوجه القوة والضعف في شخصيته كالبعيل الذي يرى في نفسه غاية الكرم، وكلما اقترب إدراك الفرد لذاته من الموضوعية كان أقرب للتوافق والنجاح (٢٠)، ومفهوم الذات الذي يعد الطريقة التي يدرك بها الإنسان نفسه (٢١)، وهو يمثل صورة الذات أو فكرة الشخص عن ذاته والصورة التي يكونها الفرد من نفسه في ضوء أهدافه وإمكاناته واتجاهاته نحو هذه الصورة ومدى استثماره لها في علاقته بنفسه أو بالواقع (٢٢).

في تصوري الأشياء اللاشعورية.. الخ وفي اعتقادي أن قصما لا بأس به من المفاهيم البيولوجية في العالم ليس إلا مجموعة إسقاطات ذاتية على العالم الخارجي... الخ فهذه تعلم الإنسان التفكير كأن يبحث عن حل لمشكلات العالم عن طريق عدد من الشخصيات، التي نسجها هؤلاء المفكرون (عن طريق الإسقاط) على غرارهم وعلى صورتهم الذاتية وهكذا فإنهم عللوا الأحداث والمصادفات (عن طريق الحسد وبالتالي الإسقاط) بأنهم ظواهر وحوادث.. الخ وهم بذلك يشبهون أي شيء مريض الفصام الذي يفسر أي تصرف انطلاقا من هذيانه وإسقاطاته الذاتية (١٧).

#### الإسقاط والدينامية

هناك الإسقاط من حيث هو نتاج طبيعي للدينامية التي تحكم كل مسالك الفرد بغير استثناء، وهذا المعنى هو أكثر المعاني شمولاً فالإدراك ليس غير شكل من أشكال السلوك والدينامية التي تحكم الإدراك هي الدينامية التي تحكم السلوك. ويهذا المعنى فإن الشخصية تغير عن نفسها حتمًا في كل سلوك من مسالكها الأمر الذي يعبر عنه القول الشائع كل إناء ينضح بما فيه". وبهذا تصبح الأشكال الثلاثة للإسقاط إنما هي مجرد تشكيلة تباينات للصور التي تتجسد عليها العوامل الذاتية في انتظامات الإدراكات والمسالك الخارجية وهكذا يرتد الأمر كله إلى

دراسة الحسد  
على ضوء الآليات  
الاسقاطية هي  
دراسة من شأنها أن  
تكشف أن الإسقاط  
يلعب دوره في  
الميثولوجيا

أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز في الحلم لفهمه معانيه الاجتماعية، وإدراكه فحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقًا لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية - كما يعتقد فرويد - ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية (١٥).

#### الإسقاط

مصطلح نشأ في نظرية التحليل النفسي ويشير إلى كونه حيلة دفاعية محددة في التحليل النفسي ويختصر في أن يلصق الفرد بغيره مشاعره الأليمة، ودوافع الفريزية المستهجنة، وهذا النمط من الدفاع القائم على طرد الأفكار غير المقبولة من الذات إلى العالم الخارجي إنما يجد أنموذجه الأصلي الأول في عملية بصق القم للأشياء الكريهة وهو يعمل بصفة أساسية في القويها والبارانويا ولكنه يعمل أيضا لدى الأسوياء، فهناك الصغير كان يكره أباه ويغاف منه ولكن تم كبت هذه المشاعر واسقط الكره والخوف على الخيل (١٦).

#### الإسقاط والحسد

إن دراسة الحسد (توقع الأحداث) على ضوء الآليات الإسقاطية هي دراسة من شأنها أن تكشف أن الإسقاط يلعب دوره في الميثولوجيا - علم الأساطير - كما في رسم صفات شخصية البطل لدى الشعوب وبغيرها. وبما أننا في مجال مناقشة العلاقة بين الحسد والإسقاط فإننا نورد أحد آراء فرويد الذي نعتبره كافيًا لشرح هذه العلاقة والرائي هو التالي: "إن الحسد هو بمثابة إسقاط في الخارج لما أبحت عنه في الداخل... وأهم عن طريق الحسد (أي يرد للحسد) حصول صفة ما لها علاقة بفكرة من أفكاره والأشياء التي يمتريها الحاسد خبيثة (يمكنه كشفها عن طريق حسده) وهي

الدراسة النفسية للذات الخفية



## الحاسة الأخلاقية والتاريخية تجاه المجتمع

عند نجيب محفوظ

في كل أعماله يحاول نجيب محفوظ تقديم حلول لمشكلات مجتمعه في شكل فني جديد وكأنه يرجع في كل عمل إلى عشقه الأول الذي ينطلق منه وهو الإبداع الذي في جوهره وثوق الذات المبدعة مع القيم أو المثل الأعلى في مجتمعهما، وشدة انتمائها إلى ثقافة ذلك المجتمع وقرب انتمائها إلى مؤسساته، فالمعنى الاجتماعي يبرع عن مدى الامتداد الثقافي للذات نفسها، ويظهر في إضناج الحاسة الأخلاقية عنده وإرهاقه بحيث يستجيب في عفوية وتلقائية إيجابيا لما هو إيجابي لصالح مجتمعه وثقافته وسلبيا لما هو غير ذلك، كما يمثل المعنى الاجتماعي في إضناج الحاسة التاريخية عند المبدع ليس بمعنى إدراك الجذور البعيدة أو الأصول الفائرة لثقافة مجتمعه بل سير أغوار ثقافته وواقعها واستشراف حركة مستقبلها وما يتحرك في عمقها من اتجاهات أو توجهات مستكنة أو بارزة أو متحركة إلى المستقبل، إن الذات المبدعة برهافة حاستي الأخلاقية والتاريخية فيها تستجيب لتصور الآخر الاجتماعي عندها (٢٣).

فنجيب محفوظ من خلال كل أعماله الإبداعية كان واعيا بهائين الحاستين، فأدبه وإنتاجه الغزير والحاضر بقوة قد تربع به ويلا منازع على عرش الرواية العربية، رغم أن نتاجاته الأولى ابتداء بالرواية التاريخية وبعدها الاجتماعية ثم رواياته ذات الرؤية الفكرية والثقافية، هي المسؤولة عن هذا التربع، حيث كتب أهم وأغلب أعماله منذ عام ١٩٣٦ حتى مطلع الثمانينيات، منذ قصته التي نشرها لأول مرة فمن الضمف مروراً برواياته المدانة، بين القصصين التي تسرد بمهارة منقاة لتسجل تاريخ الشارع والحارة في الأحياء الشعبية للقاهرة بأسلوب ساحر ومفر ومبدع وكأنه يحكيها المدانة، بين القصصين وقصر الشوق والسكينة وخان الخليلي ورفاق البلق والقاهرة الجديدة وبداية ونهاية، وهي أغلبها أمسك محفوظ بتلابيب القاهرة قبل وبعد ثورة ١٩١٩

وكانت نهايتها بالهزيمة العسكرية في يونيو عام ١٩٦٧ التي أخرجت نجيب محفوظ، كغيره من المبدعين، عن طريقه الروائي ليكتب أدب اللامعقول المصور للواقع اللامعقول الذي أفرزته الهزيمة، مجموعات تحت الخلطة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العمل وغيرها (٢٥).

## النسج المتدفق في السراة

تتمدد الدراسة الحالية على طريقة تحليل مضمون النص الروائي ومقارنته بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ.

## ملخص لسيرة نجيب محفوظ

فقد ولد "نجيب محفوظ" عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا في ١١ ديسمبر من عام ١٩١١ في حي الجمالية في القاهرة، والتحق في سن الرابعة بكتاب الشيخ بجري وتلقى دروسه الأولى في مدرسة الحسينية الابتدائية وانتقل في المرحلة الثانوية إلى مدرسة فؤاد الأول حيث حصل على شهادة البكالوريا. وفي هذه المدرسة بدأ بكتابة القصة القصيرة منذ العام ١٩٢٨. في عام ١٩٢٧ ترجم كتاب "مصر القديمة" عن الإنجليزية وهو من تأليف جيمس بيكي. وفي عام ١٩٣٤ نشر قصته الأولى تحت عنوان "تمن الضعف" في "المجلة الجديدة"، وفي العام نفسه فخر من كلية الآداب في جامعة القاهرة، ليحصل الشهادة الجامعية في الفلسفة. في عام ١٩٣٦ بدأ يكتب القصة القصيرة بانتظام. وعمل من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٣٨ موظفاً في إدارة جامعة فؤاد الأول، ثم عين في عام ١٩٣٨ سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ ثم التحق بوزارة الثقافة التي كانت تسعى آنذاك وزارة الإرشاد القومي. وعين في عام ١٩٥٢ رقيباً على الأعلام في مصلحة الفنون. وتزوج في عام ١٩٥٤ في سن متأخرة (٤٣ عاماً) من السيدة عطية الله وأنجب منها ابنته أم كلثوم وفاطمة. وأخفى زواجه لمدة ١٠ سنوات، وأقام في شقته المتواضعة بالمعجزة سنوات طويلة ولم

## بعد أن كتب محفوظ ثلاث روايات تاريخية توجه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبّر عن حالهم

حتى ثورة ١٩٥٢، لتأتي بعدها رواياته ذات النفس الجديد حيث تواصل السرد المعقري ولكن هذه المرة في أعماق المتغيرات الحاصلة للتفوس وأحوال الطبقة المتوسطة والصغيرة في المجتمع المصري بعد الثورة فكان سرده ووصفه عمودياً وأفقياً، بعد أن كان في السابق يعتمد الأفقية في أغلب حالات التناول، لتأتي السمان والخريف، وميرامار، اللص والكلاب، وأولاد حارتنا، والحراشيش (٢٤).

فهو بعد أن كتب ثلاث روايات تاريخية هي: عيث الأقدار وزاديس وكفاح طيبة، توجه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبّر عن حالهم، فكانت رواياته الواقعية التي رشت للفن الروائي في الأدب العربي وتوجهت على عرش الرواية العربية، ورغم كل ما قيل ويقال عن سمته لسنوات بعد قيام الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلا أنها الأغنى في مسيرته الكتابية والإبداعية لأنها أنتجت لنا رايثته الثلاثية بين القصصين وقصر الشوق والسكينة، حيث أنها كانت ثمرة هذه السنوات التي لم يُسرد فيها أي عمل إبداعي، لانشغاله في كتابة هذه الرائعة التي ارتبط اسمه بها. كما كانت الخاتمة لمرحلة الواقعية التي كانت الثلاثية همتها في إبداعه والمباشرة ببداية مرحلة جديدة وروية مغايرة للواقع والفن الروائي التي تمكنت في روايات اللص والكلاب والطريق والشحاذ وأولاد حارتنا وثرثرة فوق النيل. هذه الروايات التي بثرت بفترة كبيرة في أدبه ورويته الواقعي،



عن أصل الإنسان والإنسانية بشقيها  
الرجل والمرأة.

• رمز اسم عاشور الناجي / نجيب محفوظ

يردنا نجيب محفوظ، وببقرية لا  
تظير لها، واستبصار هو من قوة نفسية  
خارقة من خلال الاختيار المذهل لاسم  
عاشور الناجي إلى يوم العاشر من  
المحرم ذلك اليوم الذي نجى فيه موسى  
عليه السلام من فرعون وقومه بمعجزة  
كونية وهي شق طريق في البحر إذ  
يضرب بمصاه البحر فينشق فيكون  
كل فرق كالطود العظيم فيمشي موسى  
أماناً مطمئناً، وقد كان الموت حقيقة  
مؤكدة لموسى ومن معه ولا مفر منه  
حتى أن الشوم أدركوا ذلك واستسلموا  
له إلا أن تأتيهم معجزة -وها هي  
المعجزة تأتي لموسى بوحي من السماء  
يقول تعالى: "فأوحينا إلى موسى أن  
اضرب بمصاه البحر فانشق فكان كل  
فرق كالطود العظيم (٦٢) وأزلفنا ثم  
الأخرين (٦٤) وأوحينا موسى ومن معه  
أجمعين (٦٥) (سورة الشعراء)، وقوله  
تعالى: "ولقد أوحينا إلى موسى أن أسر  
بعبادي فاضرب لهم طريقاً في البحر  
يسمى لا تخاف دركاً ولا تضيئ (٧٧)  
وأضل فرعون قومه وما هدى (٧٨) يا  
بني إسرائيل قد أنجيتكم من عدوكم  
وواعدناكم جانب الطور الأيمن ونزلنا  
عليكم المن والسلوى (٨٠)" (سورة طه)،  
وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم  
- والحلم في أحد دلالاته ما هو شكل  
في أشكال الوحي الذي تم مع إبراهيم  
ويوسف - الذي رأى فيه الشيخ عفرة  
يأمره بالخروج من الحارة فيستجيب  
ويدعو أهل الحارة وأسرت له للخروج معه  
فيرفضون:

قام عاشور بن زيدان.

هرع نحوه مجذوباً بالأشواق.

كلما تقدم خطوة سبق الشيخ

خطواته.

هكذا اخترقا مصر والقاهرة نحو

الغلاء والجليل.

ونلدا من أعماله ولكن الصوت في

حلقه انكتم (ص: ٥٧).

إلى أن يغيب الغياب الأسطوري فلا  
هو ميت ولا هو حي فيتحقق له الخلود  
(٢٦).

## غيب النص

الرمز في غياب الأصل.

في قراءة محمد غانم حول دلالة  
غياب أصل شخصية عاشور الناجي  
يعتبرها مناسبة للحدث عن مشكلات  
الأطفال اللقطاء وأن الرموز العظيمة  
مجهولة الهوية والأصل وهضبة الوراثة  
والبيئة وأثرها في شخصية عاشور  
وزيدان (٢٧).

وليس من شك في أن غياب أصل  
عاشور الناجي - طفل لقيط - مجهول  
الأب والأم يعثر عليه الشيخ عفرة وهو  
أذهب لسلامة الفجر فيعود به إلى بيته  
فيقابل له الناس ويسألونه: سلامتك يا  
شيخ عفرة. فقال بعد تردد: عثرت على  
وليد تحت السور العتيق (ص: ٧).

هذا الغياب للأصل يؤكد أننا أمام  
شخصية أصيلة تشير إلى الوجود  
الإنساني أصلاً وتمهيداً رمزياً إلى  
شخصية آدم أبو البشر فقد كان من  
غير أب وأم بل خلقه الله من الطين  
وتعرفنا على آدم أبو الإنسانية، وها  
نحن نعرف عاشور - الإنسان الأصل  
- فيقول محفوظ: "ها عاشور على  
وجهه مأواه الأرض. هي الأم والأب لمن  
لا أم ولا أب له (ص: ١٩).

فكان كل مجهول الأب والأم يكون  
هو الإنسان كما هو آدم الإنسان،  
وعاشور يعرف باسمه ولقبه بدون اسم  
الأب، ونجيب محفوظ يعرف باسمه  
- اسم مركب "نجيب محفوظ" - بدون  
اسم الأب أيضاً. ولأنه - عاشور - آدم  
فهليه أن يتزوج من حواء التي بلا نسب  
أيضاً في الزواج الثاني الذي يكون فيه  
مساحة الاختيار أكبر من الزواج الأول  
فيحب قلة ويصفها محفوظ بقوله:  
وما جعلها أثرة عنده أكثر أنه وجدها  
- مثله - مجهولة الأب والأم (ص: ٥٢).  
لئن نحن أمام الإنسان الأول أو الإنسان  
الأصل الذي يضم الرجل والمرأة - آدم  
وحواء - فالرواية بهذا المعنى ستعكي

فيها حتى بعد أن اشتهر عالمياً. وفي  
عام ١٩٦٠ أصبح مديراً لمجلس إدارة  
مؤسسة السينما ثم في عام ١٩٦٣  
رئيساً للجنة القراءة في المؤسسة  
العامة للسينما والتلفزيون. وصدر في  
عام ١٩٦٥ قرار جمهوري قضى بتعيينه  
عضواً في المجلس الأعلى لرعاية  
الفنون والآداب. وفي عام ١٩٦٦ عين  
مستشاراً فنياً في المؤسسة المصرية  
للعامة للسينما. وعين في عام ١٩٦٨  
مستشاراً لوزير الثقافة ثروت عكاشة.  
وهو آخر منصب شغله حتى المنين  
من عمره. وفي عام ١٩٧١ أحيل على  
المعاش. وفي العام نفسه انضم إلى  
هيئة تحرير مؤسسة "الأهرام". وفي  
عام ١٩٨٨ فاز بجائزة نوبل للآداب.  
وفي عام ١٩٩٤ طعنه شاب متطرف  
بسكين في رقبته بعد صدور فتوى  
بتكفيره ونجا من تلك المحاولة. وفي  
عام ٢٠٠٦ اشترط مواظبة مؤسسة  
الأزهر على إعادة نشر رواية "أولاد  
حارثا"، مسبوبة بمقدمة لأحد مفكري  
"الإخوان المسلمين". وتوفي يوم ٢٠  
أغسطس ٢٠٠٦.

## ملخص تاريخ عاشور الناجي.

أثناء سيره لسلامة الفجر يعثر  
الشيخ عفرة زيدان على طفل حديث  
الولادة ملقى على الأرض، فيرق له  
ويأخذه ليربيه، ويعمل في شبابه حمالاً  
ثم مكاري ويرفض الانضمام للفتوات  
ويهرب من زيف وأنجب منها ثلاثة  
من البنات، ويتزوج قلة بنت لموب لا  
أصل لها وقد جاوز الأربعين عاماً.  
وينجب ولداً اسماء شمس الدين،  
وتأتي الشوطة (الطوفان) ويعرب  
الموت إلى الخلاه. ويود فلذا بأبنائه  
وزوجته زينب قد ماتوا مع بقية أهل  
الحارة، وأصبح هو الناجي الوحيد  
من الشوطة، ويحل (يرث) دار البنات  
وتتوالى الأحداث فيوش به ويدخل  
السجن ويخرج ثانية فيعود إلى حرمه  
على العدل بين الناس، ويدافع عن  
المظلومين ويعطي المحرومين ويعتم  
بالتكية وزاوية الصلاة ويكبح المتجبرين  
ويهتّم بالحرافيش (الغلابي) ويسجن  
ويخرج من السجن، وتستمر حياته

نور الله في شخصيته العظيمة



فقال بجديّة غير متوقّعة:

علينا أن نهجر الحارة بلا تردد.

فرمقته غير مصدّقة فعاد يقول:

بلا تردد

فتساءلت مقطعيّة:

ماذا حملت يا رجل؟

أبي عفرة أراي الطريق...

إلى أين؟

إلى الخلاه والجبل

الموت حق والمقاومة حق

ولكنك تهرب

من الهرب ما هو مقاومة (ص: ٥٨-٥٩).

اليس هذا الحلم نفس ما ذكره القرآن حول كيفية نجات موسى؟ وإننا لنلمح دلالة أخرى في النجاة نمود معها لنجاة نوح ومن معه، وغرق ابنه في الطوفان لرفضه الاستجابة لنداء الأب، وهكذا عاشور أيضاً عندما عرض على أبنائه الخروج معه فيقول تعالى: قال رب إن قومي كذّبوني (١٧) فافتح بيني وبينهم فتحنا ونجّني ومن معي من المؤمنين (١٨) فانجّناهم ومن معي في تلك السحرة (١٩) ثم أغرقنا الباقين (٢٠) (سورة الشعراء). وكذلك في نجاة لوط من الهلاك ورفض زوجته الخروج معه فهلك، وقوله تعالى: قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أعلم بمن فيها لننجّينه وأهله إلا امرأته كانت من الغابرين (سورة الممتحنة: آية ٢٣). وقوله تعالى: فما كان جواب قومه إلا أن قالوا أخرجوا آل لوط من قريبتكم إنهم أناس يتطهرون (٥٦) فانجّناهم وأهله إلا امرأته قدرناها من الغابرين (٥٧) (سورة النمل).

وكان الخروج من المكان وتركه هو الوسيلة للنجاة كما يقرر القرآن عن معظم الأنبياء وسيرة الرسول وهجرته ونجاته من محاولة قومه قتله أظهر تأكيد لذلك: «هاجر عاشور في الفجر وتحركت به الكارو نحو القهو (ص ٦١)». وهذا ما نراه بوضوح في كيفية نجاة عاشور.

## نلاحظ تلاقي دلالة

اسمي عاشور الناجي

ونجيب محفوظ، وهذا

التلاقي موجود في

حادث الموت والاعتقال

والسجاسة لديهما

«اجتمع عاشور بأسرته الأولى: زينب وحسب الله وزيق الله وهبة الله ويأح لهم يحلمه وعزمته ثم قال: لا تترددوا فالوقت ثمين.

فساءله هبة الله اليس الموت في الخلاه يا أبي؟

فقال عاشور وهو يزداد غضبا: علينا أن نبدل ما في وسعنا وإن قدم الدليل للموتى على تعلّقنا ببركته.

فنهتف زينب: أهضمت البنت عقلك!

فقلب وجهه في وجوههم وتساءل ما قولكم؟

فأجابيه حسب الله فعواً يا أبي نحن باقون ولتكن مشيئة الله!

هام عاشور في حزن عميق ثم غادر المكان (ص ٦٠).

ونذكر أن نجيب محفوظ يدل اسمه المركب على النجاة وهي النكاه والفطنة والمبقرة، و محفوظ أي مصان ومحمي بمعنى الله من كل الأخطار، وهو يقرر في الرواية أنه لا يسلّم من الشوطة إلا من سلمه الله. ونلاحظ تلاقي دلالة

اسمي عاشور الناجي ونجيب محفوظ، وهذا التلاقي موجود في حادث الموت والاعتقال والنجاة لدى كل واحد منهما. وبمدهما تكون الحياة الأكثر خصبا وشهرة والأكثر نماءً وثراءً لكليهما فعاشور يقدم أعظم ما عنده للحارة والحرافيش: وتحسم الجميع لإغناق الثاء عليه لجوده وإحسانه وعطفه،

كان راعي الفقراء، يتصدق عليهم، ولم يقنع بذلك فكان يشتري الحميم ويسرح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملا السلال والمقاييف وعربات اليد، حتى لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا المعززة والمجاذيب، الحق إنّه لم يعرف عن وجهه من قبل مثل ذلك، لذلك رفقوه إلى مرتبة الأرقاء، وقالوا: إنّه لذلك نجاه الله من دون الآخرين وهذا عاشور واستكن ضميره الحي. وشرع في تحييق أحلام كانت تراوده من قبل (ص: ٧٤)، ونجيب محفوظ يقدم أعظم ما عنده لمصر والعالم والطبقة الشعبية - المتوسطة - ورفضه الكتاب والنقاد والعالم إلى مرتبة مثل ما حظي بها عاشور.

## · الدلالة الرمزية للفتنة،

يحقق عاشور الناجي العدل والخير والحق، ويلتزم بتعاليم الدين أشبه بالتصوف في مضمونه لا في شكله، ويعطي الفقراء وينصر الضعفاء، ويهرم ويدخل إلى النكة ولا يهرم. ولا يموت، وينتظر الكل عودته ويظل طوال المعركة الغائب / الحاضر....

إن الاستبصار بالذات والمصير وإسقاط المستقبل هي آية المبدع الحق، فما هو نجيب محفوظ يعيش ويعمر حتى العام الخامسة والتسعين. وتضعف صحته وسمعه ويصره وكأنما فقد المكان والزمان ويعيش في عزلة تامة ليس معه إلا زوجته ويحقق الخلافة الأسطورية بجائزة نوبل وألقاب عديدة حصل عليها حتى البدعون المصريون يعطونه أقاليمهم اعترافا منهم بفضله عليهم في حفل عيد ميلاده عام ٢٠٠٥... وكانه الخلود الذي استنصر به في شخصية عاشور وغياهب الأسطوري، كما تلخص في ذلك الغياب ثائرا واضحا بفكرة المهدي المنتظر.

## · الصبر الخالد وعلاقته بالتصوف،

التصوف في حد ذاته إعادة قراءة للمفاهيم المسائدة وتجاوز معها، والتواصل مع المطلق بكل أشكاله



ليقولوا: لماذا وكيف؟ وإنما ليمسحوا الدموع ويترحموا ويعودوا ليُمَاشِوه من جديد وسط العشرات والمئات من الناس، وهذا ما حدث لماشور الناجي فقد أحبه الناس وأعجبوا به ونامسروه وقدم لهم أهم أعماله بعد نجاته من الموت، وفي خاتمة أيامه تمنوا عودته بعد غيابه، ولم يصدقوا موته.

وينجو نجيب محفوظ من محاولة الاغتيال - بمعجزة - بعد عدة طلعات بالرغبة وقد جاوز الثمانين من عمره يومذاك. ويتم العثور على الطبيب المنفذ قبل ركوب الاسانسير بثوان معدودة ليكون الاكتشاف بأنه من المختصين في مثل هذه العمليات، لتتحقق معجزة النجاة من الموت - القتل - ليصبح الناجي من محاولة الاغتيال الآمنة - التي تشبه الشوطة التي ألت بالحارة وقضت على من فيها في رواية الحرافيش - وهل كان تكفير المبدعين والكتاب والفنانين والمفكرين في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ورفض دعاوى الحسبة عليهم والتشريق بينهم وبين زوجاتهم - نصر حامد أبو زيد - بل واغتيالهم - هرج فودة - أو المطالبة بقتلهم - ومؤلف كثير -، ووصول خطابات التهديد بالقتل لكثير منهم، وقتل أطفال المدارس والسائحين شوطة تجتاح مصر حينها؟ يقينا أن نعم، وما هو بمعجزة إلهية بنجو من القتل، ليصبح كما استبصر قبل عشرين عاماً ويحسد هو عمق عمق التجربة الإبداعية عاشور الناجي الرمز الأسطوري فيقول: "إنها الشوطة، تجيء لا يدي أحد من أين، من يصدر ذلك الأرهاب لمصر ومن أين يأتي إليها في تلك الفترة -

تحمص الأرواح إلا من كتب الله له السلامة، اسمعوا كلمة الحكومة، انصت الجميع باهتمام، ترى أهى وسع الحكومة دفع البلاء؟. تجنبوا الزحام، تجنبوا القهوة والبطوة والغرز! الفرار من الموت إلى الموت لند

## قـدم نجـيب مـحـفـوظـفـي مـلـحـمة الحـرافـيش اسـقـاطـاً لـذاتـه المتـصـوفـة ومـصـيرـه مـن حـيـث الخـلود لـشـخـصـه

ويقدم نجيب محفوظ آخر إبداعه وتجلياته وهي أحلام فترة النقااة التي احتوت على مائة وست وأربعين حلماً يقرب عليها الطابع الصوفي والفلسفي والإنساني (٢١). ويتشابه نجيب محفوظ مع عاشور الناجي في ذلك التوجه الصوفي.

### الرمز في النجاة من الشوطة / الإرهاب

كان الحدث الأصعب في حياة نجيب محفوظ يوم الجمعة الخامس عشر من (أكتوبر) عام ١٩٩٤ عندما تمرّض له شاب غشّي لم يقرأ كلمة مما كتب نجيب محفوظ، ولم يكن يمرّقه، هذا الشاب طعن نجيب محفوظ في أسفل عنقه وفّرّ هارياً الي أن ألقي القبض عليه، ورغم جريمته النكراء إلا أنه قال جواباً على سؤال له أنه غير نادم، وأنه لو سنحت له الفرصة سيقتوم بذلك ثانية. وقال: أنه لم يقرأ لنجيب محفوظ حرفاً، لكن أميره أصدر فتوى بتكثير محفوظ، وهو نقد ذلك. وعانى نجيب محفوظ سنوات بسبب الاعتداء عليه، ووهن جسده، وخفّ بصره، وقلّ سمعه، وقلّت حركته، وتقلّصت مشاويره، وتحدّد المقربون منه. ولكنه عاد ليزاول الإبداع ويكتب، وأصدر العديد من الأعمال حتى كانت الأشهر الأخيرة فغفأت الروح جسدها الواهن وتمزّدت عليه وفارقته متسلّة لتترك الملايين من أقرب الناس إليه حتى آخر من قرأ له في مواجهة صدمة الفراق المتوقّع، لا

ووالوصول الى جوهر العلاقات في الفن والانسان والوجود ومن هنا يكون الهاجس الإبداعي في التجربة الصوفية ككل حالة إبداع وحالة حياة كاملة في الوقت نفسه تتحقق بالكتابة كفعل وجودي يخلق لغته ويعيشها في نفس اللحظة وينتج عنها الحياة أثناء حركته في اللغة حيث الكتابة الصوفية ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية وإنما هي تجربة في حد ذاتها (٢٨).

وقدم نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش اسقاطاً لذاته المتصوفة ومصيره من حيث الخلود لشخصه وبخاصة في شخصية بطلها عاشور الناجي ذلك الذي لم يحدث ههما يقرب على الظن عندنا إلا لدى عدد قليل من كبار المبدعين والمتصوفين أمثال الحلّاج الذي يؤلّر عنه أنه تلباً بمصيره مقتولاً بل ومصلوباً (٢٩)، وما هو - الحلّاج - يقول: يا ثقاتي فإن حياتي في مماتي، " وكأنه الخلود الذي يبدأ بالموت وليس باليلاذ.

وكان الحلّاج مسقطاً ذاته في هذا القول وهو الذي عاش مصلياً اجتماعياً، وكان التصوف الحقيقي في جوهره آلة دفع في خدمة الناس، وفي الارتقاء بهم وتقديم رضى لحل مشكلاتهم، ونجيب محفوظ مستبصر بكل ما سبق فهو المصلح الاجتماعي والتصوف والمبدع الذي يرى بعيني زهاء الهامة فيحذر مجتمعه وأمته المعربة والعالم من خطورة غياب المدل الاجتماعي وتهميش الطبقة الوسطى - في ظننا أنها الحرافيش -، والديكتاتورية السياسية... الخ. ففي الملحمة يقول الاناضيد باللغة الفارسية وكأنه يريد أن يقول إن الأسرار الغامضة للتيك - التصوف - لا توهب لأي أحد وإنما يفهم كنهها كل من يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتحد معها، فالمالام الصوفي رمزاً وأغراضاً لنقل الدلالات وكأنه يحاول القول بأن لغة التكية هي أشبه بلغة الكون، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي يستهويا ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها (٣٠).

"دراسة تفسيرية للنجاة في القيش"





ما تتجهبها الحياة (ص: ٥٦).  
نترك الآن أن نجاه نجيب محفوظ  
من الاغتيال كانت لأن الله كتب له  
السلامة. وأنه قد تم تصوراً لمواجهة تلك  
الشوطة الجديدة - الأراب - يقوم  
على الحكومة والناس ما فل كل دور  
ويجب الوفاء به.

ويعد الخروج من الحارة يقول  
محفوظ: قضى عاشور واسرته ما  
يقارب الستة أشهر لم ينادر الكهف  
إلا ليحضر ماء من حفرة الدّراسة أو  
يتابع غلّاً للعمار أو بعض الضرورات  
في نطاق ما يملك (ص: ٦٣)، وكأنها  
فترة إعداد لما هو قادم من إلهامات  
التصوف ولعل ذلك المشهد متصل  
بما كان عليه الرسول (صلى الله عليه  
وسلم) قبل نزول الوحي.

#### الزواج وأسماؤه

يتزوج كلاهما عاشور - نجيب  
محفوظ - بعد أن جاوزا الأربعين  
عاماً، فهذا هو عاشور الناجي يتزوج  
ثانية - ذلك الزواج الحقيقي - بعد  
أن غادر الشباب كما تزوج نجيب  
محفوظ بعد أن غادر الشباب فيقول  
عن عاشور: وسعد الرجل - عاشور  
الناجي - بزواجه حتى خيل لمن رآه أنه  
رجع إلى شبابه الأول (ص: ٥٢) وينجب  
نجيب محفوظ بنتين وهما يساويان  
في القسم كما يقول فقه الموارث  
والشهادة رجلاً واحداً، وعاشور نجيب  
ولداً واحداً ويسميه شمس الدين  
- علامة على التمسك بالدين والقر  
الكامن والبايدى - فيقول: وتضمني  
الأيام وتحمل فلة، ثم تجب ذكر اسمه  
أبوه شمس الدين (ص: ٥٣)، ويسمي  
نجيب محفوظ ابنته فاطمة وأم كلثوم  
على أسماء بنات الرسول محمد (صلى  
الله عليه وسلم) وهذا فيه تدين واحترام  
لمبادئ الدين، وهناك من يرجع تلك  
التسمية إلى أنه كان يجب الاستماع  
إلى الفتنة كوكب الشرق أم كلثوم ولكن  
ماذا عن اسم فاطمة؟، فكما هو ثابت  
أن هناك حتمية نفسية تكمن وراء  
اختيار أسماء الأبناء، ولعلنا لا نخالف  
الواقع فقد لاحظنا أن بعضاً ممن

يظهرون سلوكاً متديناً يطلقون على  
أبنائهم أسماء ليست من أصل عربي  
أو إسلامي بل هي من ثقافات أوربية  
أو تركية أو فارسية، وعاشور متدين  
متصوف ونجيب محفوظ تضع أعماله  
بمعاني التصوف والانتصار للدين كما  
في مرامار وأولاد حارتا وغيرهما.

#### المال والثراء / جائزة نوبل

يحصل عاشور على أموال أحد  
الأثرياء (اسمه البنان) فيقول: وكُلما  
خرج مبكراً ليبدأ المربة جذب عينه  
دار البنان. تعجبه هاهنا الأروانية  
وضخامتها المهيبة وأسرارها النطوية  
(ص: ٧٠). من من الأدباء والعلماء لا  
يحمل بجائزة نوبل؟، فيقول: ويرسخ  
الإغراء في أعماقه وينتف أحلاماً  
سحرية. كما اشتاق يوماً إلى الإطلاع  
على أسرار التكية (ص: ٧٠). وكان  
الجائزة لها هيبتها وتمتعها كما التكية  
وما ترمز إليه، ويهتدي عاشور لحكمة  
جديدة بعد حصوله على ثروة البنان  
فيقول: المال حرام ما لم ينفق في  
الحلال، ... ومضى يذرع الإسلام  
حائراً، ثم تتمتع: هو حلال ما دما ننفقه  
في الحلال (ص: ٧٣). - نلاحظ دلالة  
البنان التي تشير إلى أطراف الأصابع  
- وكان الثروة ستحل على نجيب  
محفوظ من البنان أي الأصابع وهذا  
دليل على الكتابة والإمسك بالقلم  
وهذا ما تحقق بنوبل وأموال كثيرة  
جاءت من مهنة الكتابة تأليف أو كتابة  
سيناريو لبعض الأفلام السينمائية -  
كأنه ميراث شرعي ويؤثر الجدل حول  
أحقته في هذا المال والثروة.

ويحصل نجيب على جائزة نوبل  
فهيصبح الجدل على أشده حول  
الجائزة، والصهيونية، وأولاد حارتا،  
وسدى أحقته بالجائزة، والشبهات  
حولها وكأنهم أرادوا سجنه في موالاته  
لذلك اللاكيات ولكنه خرج منها ولم  
يفقد شيئاً من حب الجماهير كما  
حدث تماماً لعاشور. ويهتم عاشور  
بالتكية، التي تمثل الإشعاع الرئيسي  
الذي يحمل معنى الكون كله حيث  
الأنشيد التي تغرق منها آداء الليل

وأطراف النهار، إنها رمز لقانون الخير  
/ التقوى التي تهب للضعفاء أسباب الحياة  
لأعمال الخير وتعلم أولاد البسطاء  
الحرافيش، فيقول: لم أستاذ بالمال  
نفسى، اعتبرته مال الله واعتبرت  
نفسى خادماً له في إنفاقه على عياده  
فلم يعد يوجد جائع ولا متعط ولم يعد  
ينقصنا شيء فملننا السبيل والموصل  
والزاوية (ص: ٨٣).

ويقدم نجيب محفوظ قيمة الجائزة  
لأحد البنوك ويعمل وديعة - التكية  
وتتظيم لجنة لرعاية الوديعة التي  
قرر أن يعطى ريعها السنوي في كل  
مرة لإحدى الجهات العاملة في مجال  
خدمة الإنسان فيكون الخلود بهذا  
الوقف الخيري ورمز العطاء وتمسك  
بتعاليم الدين والزهد في متاع الدنيا.

#### الزواج / القباب / التوبة

ويرحل نجيب محفوظ عن الحياة  
في نهاية شهر أغسطس من عام ٢٠٠٦  
وبالها من أعجوبة إذ يفني عاشور  
الناجي في ملحمة الحرافيش في  
الخريف تقول فلة زوجته مخاطبة  
أبنائها شمس الدين: أبوك لم يرجع من  
سهرته!

#### فهر ماذا حدث؟

فقالا تتحدى هواجسها:

لعل النوم قد غلبه...

ومضى وهو يقول: كيف يطيب  
السهر في فجر الخريف؟ (ص: ٩٠).  
وما يفهم من هذا المقطع أن الزمان  
هو نهاية الصيف وبداية الخريف  
حيث الحر الشديد الذي لا يصلح معه  
السهر، ويفارقنا محفوظ في مثل هذا  
التوقيت تماماً لتكون الأعجوبة الأخيرة  
التي يصدمنا بها، ولتأكد ما ذهبنا إليه  
في هذه النظرة الأولى على الحرافيش  
التي رأى فيها مصيره ونهايته وخلوده  
إذ الخالدون لا يموتون أبداً.

أما المعنى الأصمق فهو أن نجيب  
محفوظ منذ سنوات وهو يعيش في  
الخريف حيث الذبول الجسمي وضعف  
السمع والبصر والقدرة على الحركة





## الزمن الجميل

ليلي الأطرش \*

لماذا يحال إلى عقود الخمسينيات والستينيات وأحياناً السبعينيات من القرن الماضي بأنها الزمن الجميل؟ وتنافس الفضائيات في تسمية أغاني وأفلام تلك المرحلة بما يدل على عهد جميل مضى، مما يعني بالضرورة أن الحاضر أقل روعة وإبداعاً.  
من المؤكد أن في ذلك ظملاً للتطور الطبيعي للزمن، ولتداخل عناصر تكوينه الاجتماعي والسياسي والثقافي والمعرفي.

والتحسر على الزمن الجميل هو نوستالجيا متحكمة في الشخصية العربية، وهي متوألمة مع ذهنية المؤامرة التي يحملها الراهن جل إخفاقاته، ويؤكد مسؤوليتها عن الخواء الروحي والردة الدينية والفكرية والتردي السياسي، ودون اعتبار للمتغيرات التي تحكم في حركة التاريخ. فالعناصر التي شكلت "الزمن الجميل" تجتمع على مكون واحد هو "الحلم" والذي فرضت محاولة تحقيقه انفتاحاً فكرياً على الذات والآخرين، وحين تحلم الشعوب تحقق معجزاتها. وتميز القرن الماضي ببروز القوميات التي استمدت مصداقيتها وقوتها من حركات ثقافية جسدت الأبعاد الروحية لهذه الشعوب، حتى المهمشة أو المحتلة منها، فتشابهت أحلام أناسها، وتبادلوا الآداب والفنون، ومجدوا كفاح وأبطال الآخرين. وتخطت إبداعات القوميات الصغيرة حدودها الإقليمية لتؤثر في الثقافة العالمية.. وقد أتاح لها ذلك مناخ القرن العشرين بما حمله من تقدم علمي مذهل وثورات اجتماعية كبرى وحروب عالمية، وكان لا بد من تعبير الإنسان عن كل هذه التحولات فكراً وفناً.

وقد عاش العالم العربي إرغاصات التغيير هذه منذ ابتعث محمد علي مختلف الدارسين إلى الغرب لتلوقف على حضارتهم لبناء دولته الوليدة في مصر الجيش وموسيقاه، والمرضات والقبيلات شاماً مثل الأدياء والحقوقيين والمهندسين.

وبدأت الثورة الاجتماعية الحقيقية بالفنون، الغناء والسينما والمسرح ثم الإذاعة المصرية في الثلاثينيات، وبرزت أسماء سيد درويش وجورج أبيض ونجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب وذكريا أحمد والقصبجي وأم كلثوم وفريد الأطرش ثم عبد الحليم حافظ وفرق المجددين لحناً وكلمة، وتطورت السينما إلى أفلام الواقعية التي بدأت بمحمد كريم وكرسها صلاح أبو سيف لإخراجاً ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي وإحسان عبد القلوس بالروايات والسيناريوهات، وواكب دول عربية أخرى تجديداً فنياً وأدبياً عكس ما تعيشه من تحولات معرفية واجتماعية كلبان والعراق والمغرب العربي، وحقق إنجازات بنسب متفاوتة.

ولقد انعكست أجواء التغيير العالمية والعربية على الشعراء قبيلاً منتصف القرن الماضي فيبحثوا عن مضاغة وتجارب نفسية جديدة لا يحتملها عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، ورغم المجابهة العنيفة لهذا التجديد إلا أنه أوجد له مكانة في الأدب العربي الحديث، وبرزت أسماء المبدعين الراحلين من أمثال نازك الملائكة ويدر شاكر السياب ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

ولهذا تلبو معظم الفنون والمنتجات الإبداعية هجينة ونشازاً أحياناً، مما يدفع الكثيرين إلى الإحالة على المنجز الإبداعي السابق بأنه "الزمن الجميل". وفي هذا ظلم لشروط الراهن وميديه من الضباب، ومن الترجمة التأكيد على قهقم في مفايشة ظروفهم ومحاولة اللحاق بها وتقدير قسوة ذلك، ومنطلق التطور التاريخي يؤكد أن كثيرين منهم سيتمكنون من الخروج من حال انعدام الوزن وضبابية الرؤية إلى إنجاز إبداعي جميل يعكس الهوية لعصرهم في نهاية المطاف.

وإذا كانت ضروب القراءة ومستوياتها متنوعة فإن شروط القراءة تختلف من اتجاه نقدي إلى آخر لذلك تقتضي الرحلة في ضضاء المتخيل ذكاء ومخاطلة من أجل توضيح النص، والقارئ الذي يجهل بعض الشروط الأساسية للقراءة قد يفشل في تقديم قراءة خلاقة للنص، وإذا كانت أغلب الشروط تتحصر في العناصر اللغوية ذات الصلة المباشرة بالنص، فهناك من يؤكد على ضرورة معرفة ما قبل النص وما بعده ومنها معرفة السياق التاريخي والاجتماعي للنص، ومعرفة مبدع النص ذاته، ورويته وموقفه الإيديولوجي من الكون والأشياء (٢).

وبما أن لكل جيل تفكيره، ولكل مبدع منطقته الخاص في التعبير عن مشاكل عصره، فإن الروائي رابع خدوسي استطلاع أن يبني متخيله بمشروع الحلم، وحاول أن يسلمد عذسة رؤيته على عالم مصنف بشكل حلقة في تفاعل الأحداث التاريخية وهو ريف من أرياف الجزائر، في فترة كان يشهد فيها الوطن مرحلة انتقالية للخروج من شرقة الاستعمار والتأسيس للنظام الاشتراكي البديل والعدالة الاجتماعية.

في ضوء هذه المعطيات يصبح التاريخي وعيا إبداعيا لتسج عميق يكشف عن جوهر مفارقات التاريخ الجزائري، ويشكل المبدع من مخبرته ومملك تجربته كونا مصغرا يروي فيه تاريخ الذين لا تاريخ لهم، ويجسد من خلال إبداعه عمق المعاناة والمآسي التي مر بها الشعب الجزائري وهو يستعد للنهوض.

لذلك يستوقفنا الروائي عند مرحلة تاريخية ذات ملامح محددة، ومنعطف تاريخي كان لا بد أن تمر به الجزائر وهي تلبس عباءة التأسيس، وكان لا بد من وجود طفيليات مبثوثة هنا وهناك تعمل على عرقلة مشاريع الدولة.

تتمتع رواية الضحية لأربع خدوسي الموديل التشخيصي أو نموذج الفعل لهذا النص الإيديولوجي الكبير وتعيد إنتاجه وكأنها تحقق تماهي الكتابة مع مشروع التحصيل الاجتماعي وخطاب السلطة الثورية آنذاك (٣).

نقف في هذه الرواية عند أشخاص كان لهم وجودهم الواقعي في فترة زمنية محددة كإبراهيم القاييد والخماس،

## المتخيل السري

## قراءة في رواية الضحية لأربع خدوسي

سادية شمرورس

يتأسس النص السري القصصي أو الروائي من تركيبة معقدة يتصهر في بوتقتها الوجدان واللغة والواقع والأمال والآلام، لتشكل نسيجاً من الرموز المتألفة والمنفتحة على فضاءات واسعة ضاربة في القدم، فيرتبط ما هو أدبي تخيلي بما هو سوسيو تاريخي، وبما أن المبدع جزء من المجتمع الذي يعيش فيه، فإن العناصر الأدبية والاجتماعية والفلسفية والنروية والقبليّة هي التي تحدد النتاج الإبداعي للمؤلف، لذلك فالنص الروائي، « قبل أن يكون متصوراً ذهنياً أو معطى جمالياً فنياً فهو

دون ريب ذلك الضيف الدلالي اللغوي بكل مسؤولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تعلية مخيلة المبدع، وذاكرته ويكون بمثابة البدايات الأولية لنواته البدئية (...)، فالمؤلف يخضع لاختبارات تسبزهها إمكانات سوسيو لوجية ومنطقية تعكس مقدرة الإنسان الفعلية، عبر مواقفه ومعاييره، وقوة الفعل لديه فاعليته » (١).

ضد رعي راج

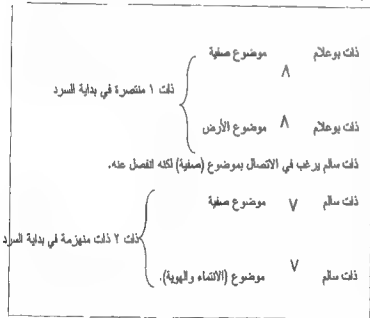
1

### ١- مستوى السطح:

(١) المركبة السردية: من خلال تتبع مسار السرد نميز بين ضريحين من ملفوظات الحالة: وتتصل بامتلاك الذات لموضوع ما، أو عدم امتلاكها

ويظهر من السرد أن الكون التخييلي يسلم الضوء على ذاتين ضديتين، الذات الأولى يمثلها الشيخ الحاج بوعلام، الذي يريد امتلاك كل شيء، (امتلاك الأرض، امتلاك السلطة في تسيير الأمور، امتلاك صافية التي تمثل الحب والشباب)، وقد امتكها في بداية مسار السرد.

والذات الثانية يمثلها سالم ابن البكوشة الشاب المتعلم الباحث عن هويته وعن حقيقته وعن الحب. وعمل الشيخ بوعلام على موضوع صافية (الحب)، والاستعواذ عليه من خلال المكيدة والحيلة.



٢- ملفوظات التحول: تتصل بطبيعة العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع في تطورها في النص السردية أو تحديدا في البرنامج السردية، ويمثل هي المركبة السردية وحدة مركبة مفيدة، إذ هو عبارة عن مقطع منظم مكون من تعاقب للحالات والتحويلات ينشأ عنها تحول رئيسي من الاتصال (ذات موضوع) إلى الانفصال (ذات موضوع) أو العكس (٦)

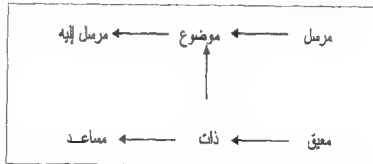
التحليل العاملي من الإجراءات الأولية في تحليل النص السردية للكشف عن تمفصلاته الأفقية والعمودية، أي أن العوامل في المنهج السيميائي في مستوى السطح الذي يتبع ملفوظات السردية (المتطهرة فونولوجيا، وذلك)، أي المستوى البيوي، «الذي يتيح فهم مواقع الشخصيات وأدوارها، وعلاقاتها، أو أوضاع القوى الفاعلة في البناء القصصي، وتمفصلاتها ببعضها واتجاه حركتها الكلية» (٥)، وتشكل من عناصر النموذج العاملي ثلاث علاقات أو محاور أساسية تتعلق مع كل زوج من الأزواج العاملية وهي الإبلاغ والرغبة والصراع، يرتبط المرسل والمرسل إليه بعلاقة الإبلاغ، يرتبط المساعد والمعارض بعلاقة الصراع، يرتبط الموضوع والذات بعلاقة الرغبة

بيده متطلما... أحس بأنها تخاطبه: (أنا الحقيقة النائمة يا بني) احتضن سالم أمه ونموذج الفرح تهال من عينيه: أمي فاطمة ما أحلى هذا الاسم... فاطمة، عامر... أبي... أبي معروف... شهيد... روحه حية « (الرواية ص ١٠٦-١٠٧).

لا شك في أن المشهد مؤثر لذلك سرده متلما هو، فالبكوشة كانت ناطقة ولكن موت زوجها بين يديها، أحدث لها صدمة أبكتها وجعلتها في نظر الحاج بوعلام وأهل الريف امرأة ساقطة وهي المرأة المجاهدة. وفي المشهد الأخير تتكشف الحقائق أمام الجميع، ويدخل سالم كلية الطب ويصعد كلية التاريخ ويدخل الشيخ بوعلام بعد قدومه من الحج إلى السجن، بعد أن يكتشف موجوش خادم الأسطول السكين المخبأة في أحد أركان المكان، وهو الدليل الوحيد على جريمة بوعلام قاتل والده. كما يبلغ عنه بوعكاز والد صافية الشرطة.

### التحليل

يعتبر غريماش الوحدة الأساسية في اللغة الخبر وليس الجملة، لأن الاستعمال اللغوي هدفه، إخباري بالدرجة الأولى، لذلك يرى عمل السرد أن المسند يتحول إلى عمل والمسند إليه إلى عامل، ومنه استطاع غريماش باعتماده على سابقه أن يصوغ الصورة النهائية للنموذج العاملي بوصفه مستوى مشتقا من النموذج التكويني « ظهور العمليات من صلب العلاقات » ويتكون هذا النموذج من ست خانات موزعة على ثلاثة أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين كل زوج على حدة (٠٠٠) ويمطلي غريماش التمثيل التالي لنموذجه (٤)



وفي الرواية نجد أن:

ذلك بوعلام <sup>٨</sup> موضوع الأرض، الحب ← اتصال في بداية السرد  
 ذلك بوعلام <sup>٧</sup> موضوع الأرض، الحب ← انفصال في نهاية السرد.  
 من خلال تطور الأحداث

اتصل سالم بصفيقة عندما كانت تمثل الحب والمطاهرة والبراءة، وكان ينوي الزواج بها، ولعل المفوضات السردية التالية تمثل نهاية حالة الحب، وبداية التحول، بل إنه آخر لقاء بين صفيقة وسالم وتعبه بعد ذلك أحداث تغير لجزى القصة وتموت بعدها صفيقة بعد أن يلوث الحاج بوعلام شرهها ويضعك على سداختها.

٢- ملفوظات الحالة: (عندما كانت صفيقة متصلة بسالم)

تلتقي صفيقة بسالم تحت الصنفاضة فيقول لها: « لقد تعلمت من عينيك الكثير، (ترجع صفيقة خصلة من شعرها الذي حاكى الليل في دجاء) وتعيدنا عن خدما الوردي هي صمت، تعلمت منك فن الحياة، - هل تعلمين يا صفيقة بأنني أرى الله من خلال عينيك، تقول صفيقة في صوت رقيق مبهور: حكمة الله في خلقه (...). وتتعلق في غمرة تلاشي وجداني (...). وتتعلق صفيقة في استرخاء ألم لكل عينيك من الإجمار يا سالم؟ - وهل يمل الضمان من الشهد؟ وتبسم صفيقة يدها قائلة: خالقة ... إنني خالقة يا سالم، سأله سالم في استغراب: خالقة من أي شيء؟ - من الأقدار، أخشى أن تبقى التكريات يحمي الفراق فتصير رمادا تزدريه الرياح، قاطعها مهنذا: سنكتب العقد ونقرأ الفتحة قريبا يا صفيقة، ردت عليه في دلال مغري: هل تريد شراي؟ ألم يكفيك قلبي؟ - إن العش الذي يجمنا سيكون أسعد عش تراه الشمس، رفعت صفيقة جبينها نحو السماء في طرب ولسانها يقول: إن شاء الله ... إن شاء الله ... ارتبكت، وخفضت رأسها في سرعة قائلة في اضطراب إلى اللقاء ... إلى اللقاء » (الرواية ص ١٩-٢٠).

ملفوظات التحول: بعد أن لوث الحاج بوعلام شرف صفيقة أراد تزويجها من موحش خادم إسطبله فيقول الحاج بوعلام: « جيد يا بلقاسم وتكون بذلك قد صاهرت المدينة، وتضمن بأن ابنك تسكن هي وزوجها هذه الفيلة وذلك تزويها متى تشاء » الرواية (ص ٦٤). فالتشيخ بوعلام يريد بها أن تبقى لكي تستمر اللعبة التي كان يمارسها معها، ثم يقول: هل نذهب إلى المسجد لقراءة الفاتحة؟ تأفف بوعكاز فقال: - لقد

كمعادلة بين العمليات والفعل، وعناصر الركبة السردية، ويمكن تحديدها في الكفاءة والإنجاز والإيجاز والحكم.

١- الإنجاز: performance، ويقصد به « الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردية والكون القيمي » (٦). أي العملية التي يتم بها التحول من حالة (ذات موضوع) إلى حالة الانفصال (ذات موضوع)، ونفرض هذه العملية وجود ذات فاعلة (sujet opérateur) تنجز التحول.

يرجع المضمون العام للرواية إلى برنامج سردي أساسي يتمثل في الانفصال أي فقدان، وهو فقدان

إذا أردنا تحديد البرنامج السردية هي رواية الضحية لرابح خديوي يمكننا أن نحدد كيفية انتظام ملفوظات الحالة وملفوظات التحول ولا يتأتى للباحث ذلك إلا من خلال أربعة مفاهيم، هي: الكفاءة أو الأهلية، والإنجاز أو التحريك، والإيجاز، والحكم أو الجزاء. كل نص سردي ينطلق من ملفوظ حالة إلى ملفوظ تحول، أي من نقطة (١) ليصل إلى نقطة (٢) وكهنا كانت نقطة البداية أو نقطة النهاية فإن الانفصال لا يمكن أن يتم من طريق المصدفة بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كمصدر مبرمج بشكل سابق، داخل الخطاطة السردية، وفق منطق خاص، تتحدد عملية قلب المضامين

ذلك بوعلام <sup>٨</sup> موضوع الأرض، الحب ← اتصال في بداية السرد.  
 ذلك بوعلام <sup>٧</sup> موضوع الأرض، الحب ← انفصال في نهاية السرد.

وهذا البرنامج يتألف من برنامج ضدي هو الاتصال ويكافئ بين الشهد:

ذلك سالم <sup>٨</sup> موضوع (صفيقة) }  
 ذلك سالم <sup>٧</sup> موضوع (الرواية) }  
 ذلك سالم <sup>٧</sup> موضوع (صفيقة) } تحول  
 ذلك سالم <sup>٨</sup> موضوع (الرواية) }

سبقه آخرون لطلب يدها في حاج (...). ومن هذا الذي تستطيع أن تجد عنده صفة أرغد العيش غير موحوش في هذا المكان؟ أجابه في فتور: سالم ابن المجوز .... ما رأيك فيه؟ وقام الحاج بوعلام من مجلسه مندهشاً غاضباً ماذا تقول؟ سالم ابن البكوش ذلك الفقير الذي يجهل حاضره ومستقبله بل حتى ماضيه، ذلك القرد الحقير، يقترب بهذا الغزال... لا - لا مستحيل هل جئت يا بلفاسم ... أترك الفيلة والمال ... ألا تلم بآتي حضرت الجهاز مسبقاً من هسناين وقشاش وحلي ومجوهرات، هل جئت؟ هذا التقطت عليه ورائحتها.

غريب، صفة تزف إلى إنسان شريد غسبك الكوخ... لا يكسب قوت يومه، لو ما أمه التي تكسب في المدرسة لقلتها الجوع منذ زمان، - ثار كبرياء الحاج بوعلام وراح يفكر في إيجاد طريقة تجدي نفعا، وقال لنفسه يجب أن أشد الأسد من ذيله قائلا: - لكن الأهم وراي صفة صاحبة الأمر التي لا توافق على هذه الزيجة بالتأكد، فقد اعتادت على حياة المدينة ونمويتها رت إلى ذلك الحائش من الثياب الثمينة التي أهديتها لها، تكون معاشا للفران في كوخ سالم، ثم هس في أذن بوعكاز قائلا: (أين علكك ألا تعلم أن سالم لقيس ليس له أب شرعي) (الرواية ص ٦٥-٦٦).

ولكن المفاجأة الكبرى تحدثها صفة عندما سمعت الحوار ورات أنها أخطأت خطأ فاجعا عندما صدقته وسلمت نفسها، فليست ثيابها القديمة وجردت جسمها من كل هدايا الحاج وقالت في صوت متهدج يفتنه الشهيق - ميا يا أبي (الرواية ص ٦٦) حاول الحاج أن يريت على كتفه ويهديه من روعها ولكنها قالت له: « أغرب عن وجهي أيها المجرم الخائن، افحار والدنا ولكنها ردت أنه وعد ... كلب حقيير » (الرواية ص ٦٧).

تعتبر هذه المقامع ملفوظات تحول بالنسبة للحاج بوعلام وهي ظاهرها ملفوظات حالة بالنسبة لسالم ولكن موت صفة عند المخاض ومشاهد الألم هي التي نعتبرها ملفوظات التحول الأخيرة.

تنفصل ذات بوعلام عن صفة عندما كشفت لميته الدنيئة، ولكن

من خلال الملفوظات السردية الفارطة نلاحظ أن الحاج بوعلام يمتلك حقدا دفينا تجاه سالم، على الرغم من فقره وهذه الحالة تمثل علاقة صراع بين الذات والأوسى التي تمثل الإقطاع والملكية والذات الثانية التي تمثل العلم والشباب وفتوة التنظيم الجديد.

أما بالنسبة لعلاقة الرغبة فتتمثل في رغبة الحاج بوعلام في امتلاك صفة كموضوع. ذات الحاج بوعلام / علاقة رغبة مع موضوع صفة/ يستحوذ على هذا الموضوع في بداية السرد من خلال ملفوظات الحالة التي ساعدت الحاج بوعلام في استخدام بوعكاز وعائلته ... إلخ، وهذا ما يجلينا مباشرة إلى ما يسمى بالكفاءة أو الأهلية التي يتمتع بها بوعلام، كما ينفصل سالم عن موضوع صفة بعد موتها بعد أن كان متصلا بها، ملفوظات التحول بالنسبة لموضوع الحاج بوعلام في فقدانها لصفة مفارقة للملفوظات التحول بالنسبة لموضوع سالم في فقدانها لصفة، وافق موضوع صفة بالنسبة لسالم تمثلها انتهاء حياة صفة، أما ملفوظات التحول بالنسبة للشيخ بوعلام في فقدانها لصفة، فيتمثلها قرار صفة الجري التي قررت الرحيل من بيت بوعلام.

ترتبط ملفوظات الحالة والتحول في علاقات تشاكية تسهم في تطور مسار السرد ويظهر من هذا أن ذات الحالة أي الذات التي يتغلغل بها الاتصال والانفصال هي الشيخ بوعلام والذات الفاعلة التي أحدثت التحول مختلفة عنه وهي سالم، فالأول شيخ إقطاعي ظالم، والثاني شاب متملم مظلوم. حاول الشيخ بوعلام الاستحواذ على كل شيء بالحب، وانجز كل شيء لأنه يمتلك كفاءة.

٢- الكفاءة والأهلية: compétence: ويقتصد بها ما تحتاج إليه الذات الفاعلة من قدرات لإنجاز التحول وهذه القدرات تؤول إلى أربعة عناصر هي وجود الفعل وإرادة الفعل واستماعة الفعل ومعرفة الفعل(٧).

منذ البداية نعرف أن ذات الحالة (الشيخ بوعلام) يمتلك كفاءة عالية وقدرات كبيرة لإنجاز ما يريد ويتمثل هذه الكفاءة في المال والدين. فمن ناحية الدين هو متدين ويزهد إلى الحج ويظهر ذلك من خلال

#### الملفوظات السردية التالية:

«أقبل موسم الحج إلى البقاع المقنسة فيأدر الحاج بوعلام إلى إقامة حفل الوعاد بالقرية قبل ذهابه مرة ثانية» (الرواية ص ١٠٩).

أما من ناحية المال فيعج الكون السردى بملفوظات تدل على أن الشيخ بوعلام يملك كي شيء « مقهى الحاج، دكان الحاج، ساحة الحاج، قامت الأم منصرفة نحو البهو وهي تقول لابنها كل القرية للحاج حتى البيض قبل نزوله مرهون للحاج » (الرواية ص ١٠٩).

سلط الحاج بوعلام ابنه بوزيد سائق الشاحنة على سكان القرية وتلاميذها وكان ينفكهم بطلب الأجرة، « كل واحد يحضر ثلاثين ديناراً قبل الوصول، نظير التلاميذ فيما بينهم، أحسوا بأن أسئلة الامتحان التي قدمت لهم في صباح هذا اليوم كانت أهون من هذه المشكلة ... بوزيد هو الابن الوحيد للحاج بوعلام يقم في القرية أغلب الأحيان، عاش مدللاً من أبيه التي ورث عنه النعالي والكبرياء » (الرواية ص ١٢).

يستقل الشيخ بوعلام وابنه أهل القرية وأبناء المدرسة مما جعل الشريحة المثقفة من أمثال محمود تتسدى بالكلام وهو أضغف الإيمان إلى بوزيد.

كفاءة المال حولت الحاج بوعلام إلى استغلالي يريد أن يشتري كل شيء بعالم، ولكن كفاءة المال التي يتمتع بها الشيخ جويوت بالعلم واستشارة الضمير في لحظة الظلم الكبرى ولم تمكنه من استكمال برنامج الاستحواذ على الأرض والحب.

كفاءة المال لم تقنع صفة عندما تعرضت للنصب والاحتيال وضاع شرفها بل تركت المال جانبا ورجعت إلى أصلها ولباسها. كما أنها لم تقنع موحوش الذي يعيش مطلوما في إسبيل فيل الحاج بوعلام يهتم بالألقار وهي اللحظة الحاسمة: يكشف موحوش سر مقتل والده وذلك بالكشف أنه أداة الجريمة بعد أن قيدت الشرطة أن الموت نتيجة صدمة من ثور من ثيران الإسبيل التي كان يرعاها والد موحوش، ولكن الحقيقة كانت مزيفة من مكائد بوعلام الذي قتله وتزوج من امرأة الجميلة. اقتضى مطلق السرد أن تتكشف الحقائق في لحظة من لحظات تشابه





الأمر ويبلغ العقدة ذروتها.

« توجه مسرعاً نحو مقر الشرطة  
خاطب أول شرطتي أنا موحوش خادم  
الحاج بوعلام، لم أكن أود العودة إليكم  
ولكني لم أطق الانتظار إلى يوم الأحد،  
احمرت وجفنته وبدأ العرق يتصبب  
من جبينه وبدأت تخرجان من الكيس  
سكيناً.

تفضل هذه الضالة التي بحثت عنها  
زماناً فمنازكم وجودها، رفع الشرطي  
السكين المتآكل الأطراف الذي بدأ  
الصدأ يفرز جسمه وفشت جوانبه ...  
تألم كثيراً ثم قال: «ما قصة هذا  
السكين، وابن وجنته؟»

نظر موحوش خلفه كان يبهت عن  
الجواب القائل: لهذا السكين مسرحية  
أسدل عليها الستار منذ زمان ...  
مسرحية أبطلها حقيقتيون، قبضوا  
شمن تمثيلهم منذ أمد بعيد ما عدا  
ممثل واحد لم يزل أجز دوره فجاء اليوم  
يطالب بعهقه، وهل يصنع حق وراء  
طالب؟؟؟؟؟؟ وجد موحوش كرسيها  
فترجل إلى السواء بجسمه النحيل،  
ثم جلس قائلاً وجنته في إسطنبول  
البحرات مغيها تحت أحد أحواض  
الماء الإسمعية، لو كنت أدري مكانه  
لنظفت هذا المكان منذ الساعات، اعتدل  
موحوش قائلاً وهو يقول في أنفاس  
وغضب: «هذا السكين الذي فتح  
أحشائي أبي وصالح وجمال ثم اختفى ...

اندفعت دموعه مخترقة كلامه المتقطع  
... وإواصل حديثي، بعد نهاية: لقد  
أغلق ملف القضية ووضع في الأرشيف  
بعد انقضاء الدليل الذي يثير الشبهات  
حول مقتل أبي ... عشر سنوات نامت  
فيها عين العدالة، ولكن عدالة السماء  
لا تنفو تميز إلى ضمائرهم من جديد  
... أراد موحوش الخروج فاستوقفه  
الشرطي: الاسم والعنوان الكامل ...  
محمد السعيد ... المدعو موحوش،  
أسكن إسطنبول بالقرارات عند الحاج  
بوعلام بلقاي ... إني أخلف أبي في  
عملي، نعم يا سيدي كان أبي ثم أصبحت  
أنا وريما يصير ابني وهكذا ذواليك من  
يدي » (الرواية ص ١٠٢-١٠٤).

ثم تسف كفاة المال الحاج بوعلام  
عندما أحس بوعكاز والد صفيّة بالقرع  
الر الاعتداء على شرف ابنته، بل اندفع  
إلى مركز الشرطة ليروي لهم قصة  
ابنته المغتصبة، كالمضحية الأولى، كان  
والد موحوش، والضحية الثانية كانت

صفيّة ووالدها، أما الضحية الثالثة  
فهي البكوشة وابنتها سالم.

حاول الحاج بوعلام بوصفه ذاتاً  
فاعلة في البرنامج السريدي عندما لم  
تسغه كفاة المال أن يبهت عن كفاة  
أخرى وهي كفاة الإقناع.

« إقناع الشرطة أن والد موحوش  
قتله الثور بعد أن أجهد في إخفاء أداة  
الجريمة وبالتالي يتسنى له الاستحواذ  
على خالة موحوش وزوجه والده.

« إقناع عامة الناس ووالد صفيّة أن  
سالم لقيط كي يتسنى له الاستحواذ  
عليها

بل أراد إقناع المحكمة بذلك عندما  
ضرب بوزيد والد الشيخ بوعلام من  
طرف البكوشة، التي منعت من الاقتراب  
من أحد أضرحه أولياء الله قالنا:

« تقدم الحاج بوعلام وهو يقول  
أمام الملأ المحتشد: لكل ساقطة لافطة  
سيدي الرئيس، هذه المرأة البكوشة  
التي لا تعرف لها أصلاً ولا فصلاً  
نبذنا أهلها عندما فضحتهم بفعلتها  
الشقاء فحملت لقيطها وانتقلت إلى  
ديارنا حيث سمعنا لها بالإقامة بيننا  
لتكافئ جيمينا في الأخير بالإساءة »  
(الرواية ص ٨٢-٨٤).

يسمى الحاج بوعلام دائماً إلى  
تزييف الحقائق وإعطاء أدلة موهمة  
ولكن النصب والاحتيال صمره قصير،  
ثم إن بوادر الوعي بدأت تنتشر بانتشار  
التعليم، وتكرار مواقف الظلم شجع  
الذوات المظلومة من طلب الحق عند  
السلطات طالما أن هناك عدالة، وطالما  
أن الجزائر تتم بالاستقلال وعلى هذا  
الأساس انكشفت حيل بوعلام وابنه  
بوزيد، وانكشفت الحقائق المكتومة.

وبالمقابل بالنسبة للبرنامج السريدي  
الضدي الذي تمثله ذات التحول سالم  
ووالدته البكوشة، فإن كاهنهما ضميّة  
فهما لا يستطيعان إنجاز أي شيء طالما  
أنهما في خانة الضعفاء المظلومين،  
ولكن الملقطات السريديّة تكشف عن  
كفاة مكتومة، وهي الشجاعة وكفاة  
مضنوية وهي الحق وهما الكفائتان اللتان  
عمد السارد إلى إيقاد جذوتها، فطالما  
أن الإنسان على حق فإن الله لا يضيعه،  
وسوف يأتي اليوم الذي تتكشف فيه  
الحقائق طالما أن هناك عدالة، لذلك  
يحول سالم والبكوشة مسار السرد  
عندما يرفض سالم الذهاب للخدمة  
الوطنية فهو وحيد والدة المريضة التي

لا حول لها ولا قوة، ثم إنه طالب علم،  
فتعمل الاقمار على كشف الحقائق.  
تدخل البكوشة إلى الضابط المكلف  
بالتجسس كي تكون دليلاً لأبنائها حتى  
لا يتسنى له الذهاب للخدمة الوطنية  
فيتصرف عليها بالضابط، فهي فاطمة  
زوجة الشهيد البطل عامر فتكتشف  
هوية سالم بعد أن كان فاقداً لها،  
وتكتشف حقيقة البكوشة التي كانت  
في نظر المجتمع ساقطة، ويتحول سالم  
من حالة الانفصال عن الهوية إلى حالة  
الاتصال.

الكفاة الكامنة هي كفاة الثورة  
والجهاد التي ضاعت في مشاغل  
الدنيا، فتبذ ابن الشهيد روحاً من  
الزمن ولكن الحق لا يضيع، فالثورة هي  
الحقيقة المقبورة في صدر البكوشة  
التي تحولت من بكاء إلى ناطقة لأنها  
في الأصل لم تكن خرساء.

٣- الإيهزاز: أو التحريك:  
Manipulation: « خلق صيغة فعل  
الفضل أي الضع بالذات إلى القيام  
بقعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل فإذا  
كانت الإرادة موهوماً صورياً (أريد أن  
أفعل كذا) تحكم ملفوظاً وظنياً، فإنها  
تفرض وجود حالة نقص قابلة للتغيير  
وبوجوب التغيير يتطابق مع التحريك  
كصورة خطافية لا تقتصر على الرسل  
باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذات  
(٨).

إن المسار الإيديولوجي الذي تتحرك  
فيه أحداث القصة يفرس على الرسل  
الذي تمثله السلطة والسارد منطلقاً  
سريدياً يكشف عن بعض التلاعبات  
التي كان يقوم بها بعض الطفيليات  
المتقية من مخلفات الاستعمار أو من  
النظام الإقطاعي البائد، وعليه أدى  
المرسل دوراً فعالاً في تحريك أحداث  
القصة التي بدأ فيها بتحريك ذات  
الحالة بالتدرج إلى غاية اكتشافها كلياً  
وكان نصيبها السجن.

« إذا كان التصريح من الناحية  
السريدي هو البحث عن نقطة الانتشار  
السري الأولى، فإنه يشكل من الناحية  
خطابية نقطة إرساء إيديولوجي  
تتحكم في المسير الذاتي للأحداث  
وفي التلون الثقافي للأحداث، ويعرض  
التعامل مع التحريك بصفة الإعلان  
المبكر عن ميلاد قصة، يجب النظر إليه  
في هذه المرحلة بصفة التشكيل البدئي  
لرؤية أو التصور الإيديولوجي الذي

قراءة في رواية القضية لرايح خلدوسي





ستعمل الأحداث الآتية على تجسيده في مسارات تصويرية متنوعة (٩). لذلك نلاحظ منذ افتتاح المشهد السردى على مكان الحاج بوعلام بوادر الرفض والكراهة بالنسبة لراوي محمود الذي يتناوب السرد مع الراوي الضمني، أو المرسل الذي يمثل وجهة نظر السلطة، وعليه كان تحريك الأحداث يسير وفق خطة منطقية غرضها إرساء دعائم الثورة وإزالة النظم الطفيلية التي مازالت عاقلة، لذلك هدم النظام الإقطاعي وابن القايذ وانتصر العلم وابن الشهيد والطبقات الكادحة.

٤- الحكم (sanction) ويمثل في تقويم المال الذي آل إليه البرنامج السردى، ويحدث الحكم عندما يتم التحول، وهو وجه من وجوه البعد المعرفى ويعني التأويل بطريقة الاستحسان أو الاستهجان، ولذلك كان محله المنطقي نهاية البرنامج السردى، ومن المهم التنبيه إلى أن الحكم في هذا المقام، لا ينظر إليه إلا من داخل النص، فلذلك نص حقيقته التي ينشئها ويريثها ترتبها تسمى السيميائية إلى كشف النقاب عنه (١٣)، ويتبين من خلال رواية الضحية مجموعة من الأحكام المتداخلة، بدايتها أحكام الحاج بوعلام وهو الذات الفاعلة في البرنامج السردى وهي أحكام مرجعيتها طبقية، استبدادية، انتهازية، كالتضييق على أهل الريف، في المعيشة، واستغلال فقرهم وجهلهم، والاستيلاء على أراضيهم، والحكم على ابن البكوشة بأنه ابن حرام، أما الحكم الحقيقي، فهو محمود (ابن القزانه) صديق سالم، الذي يقف موقف الرافض من كل ما يفعله أهل الريف من تذلل للعلاج بوعلام، أو مما يقوم به بوزيد ابنه، وهو الذي يتناوب السرد مع الراوية، بل هو الراوي الضمني، والذات الضدية الضمنية في البرنامج السردى، على الرغم من أن الذات الضدية الفعلية المتمثلة في سالم وإمه البكوشة، لا تبدي أي حكم، ولكن التحول الحقيقي واكتشاف هوية سالم والبكوشة، وكذلك اختضاح أمر الحاج بوعلام، هو أكبر حكم عادل قام به السارد في الأخير.

٢- المركبة الخطابية الأدوار الغرضية: كشف تحليل المركبة السردية عن

العديد من الأدوار الغرضية، سواء اتعلق الأمر في البرنامج السردى، فعلاقة الممثلين وأعوان السرد بموضوع الرواية ككل هو الرغبة في الثورة على الانتهازية وعودة الحق لأصحابه، وتتحدد توزيعهم على مستوى البنية العاملية، كما معظم الأدوار الغرضية تتمتع بها الحاج بوعلام وهو الشيخ المتدين، الفنى، القاتل، الزاني، المتسلط، الانتهازي حسب المفوضات السردية الواردة في الرواية وبالمقابل يتمتع سالم بدور المتعلم، المتخلق، ابن الشهيد، فشككت هذه الأدوار وظائف المواجهة والسيطرة والاستعواء ومن خلالها توسعت الشبكة لتشمل ممثلين آخرين ويمكن أن نربط بين العوامل المختلفة كما يلي:

## ستويات التأويل، عتبة العنوان،

١- الضحية: اختصر العنوان كل الدلالات غير المعلنة في " الضحية" عنوان وه حكم وزاوية نظر تلخص المعطيات الموصوفة وتوجه وترسي قواعد للقراءة والتأويل وإنتاج المعاني (١٠).

نستشف من الضحية أن هناك ذاتا مظلومة وذاتا ظالمة أو ذاتا مقتولة وذاتا قاتلة ولعل المركبة السردية كشفت عن القاتل وعن الضحية؛ فالضحية الأولى هي البكوشة والضحية الثانية هو والد موحوش والضحية الثالثة هي صديقة، أما الجاني فكان الحاج بوعلام، ولعل

## - خطاب الشيخ بوعلام:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
الصلحة الطبقية	الاستحواذ على كل شيء الأرض، الحب، السلطة	سكان الريف والطبقات الجاهلة
المساعد	ذات	المعارض
بعض عمل الريف	الحاج بوعلام	البكوشة
بوزيد		محمود ولد القزانه
التقمييط		سالم ابن البكوشة
حارس الفاية		صفية
والد محمود		بوهكال والدنا
الفقر والشرعية الجاهلة		السلطة العادلة
موحوش	الشرعية للثقفة الواسية	
	الاشتراكية	

## ٢- خطاب البكوشة وسالم:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
السلطة الوضعية والمينية	البحث عن الهوية أو الحق	سكان الريف الطبقات الكادحة
المساعد	ذات	المعارض
محمود ولد القزانه سالم بن البكوشة		بوعلام
الشرعية للثقفة		بوزيد بن بوعلام
الضابط، المجاهد		بعض الطبقات الجاهلة
الاشتراكية		



الضحية المركزية هي أهل الريف من الطبقات الكادحة، فهم ضحايا بوعلام وضحايا الفقر وضحايا الجهل، وضحايا الانتهازية. كتب العنوان بالأحمر مما يوحي بأن التخييل السمودي

يحمل في طياته مأساة دموية وبهذا الشكل الديموي يرتبط جسد العنوان بالكتابة والتخييل وه يروم الكشف عن دلالات صاغ التاريخ والنص الثقافي حدودها (١١)، لذلك يتخلق نسج من التبادلات الدلالية الرمزية ذات الأهمية البالغة في التخييل الروائي (١٢)، وهكذا نجد أنفسنا بعد اجتياز عتبة العنوان أمام قيمة من قيم الماضي تقرر علينا التأمل، وكما مر بنا ينسجم العنوان مع المتن على الرغم من أن كلمة الضحية لم تتردد كإلزامية داخل النص ولكنها تمثل العصب الدلالي للأحداث المتواترة.

٢- شجرة الصفصاف: لعبت شجرة الصفصاف دوراً غرضياً مساعداً لعالم وصفية حيث كانت المأوى الذي يلتقي فيه الحبيبان عند مسكون الريف وهدوء الحركة في السهول وماتت تحتها ضحية عندما جاعها الجفاف، فهي شجرة جامعة

للحذة والألم، وإذا ذهبنا إلى مستوى أبعد فهي شجرة غير مثمرة، لذلك كان مصيرها القطع ويمثل بترها تعرية وجه الريف وانكشاف الحقائق وهي ربما تمثل النظام القديم وبترها يمثل نهاية النظام الإقطاعي غير الثمر.

٣- ضحية: تمثل ضحية الصفاء والنقاء تشويه السذاجة والجهل، والصفاء إذا اختلطت بالسذاجة والجهل شأنه، لذلك كان مصيرها الموت، عندما خدعت في شرفها، وكان المارد يرفض السذاجة لذلك أثر أن تموت.

٤- البكوشة: هي رمز من رموز الثورة وهي صوت الحق المكتوم وهي الحقيقة المقبورة، هي التاريخ الحقيقي، هي الهوية وقد ترمز إلى الجزائر التي تئن تحت وطأة عقوق البئين في تلك الفترة

٥- سالم: يمثل السلام والعلم والأخلاق والفضيلة لذلك انتصر في الأخير وانكشفت له الحقائق، ولعل اختياره كإلية الطب إشارة إلى أن الفضائل والقيم الكريمة هي الدواء الذي يعالج به المجتمع.

٦- محمود: يمثل الثورة على الأوضاع فهو المتمرذ منذ البداية على والده

وكان يرفض دائماً إعانة الشيخ بوعلام ولكنه امسك بالواقع المر، وهو مثال الباحث عن السلام والعلم، والأخلاق لأنه اتخذ من سالم قوة واختار كلية التاريخ، لأن هدفه التاريخ، وقد يمثل في الرواية التاريخ المحمود، لذلك كان عوناً للمارد في الحكم، يصف الوقائع كما هي دون زيادة أو نقصان.

٧- الضابط: يمثل السلطة العادلة وذاكرة الشهداء.

٨- الشهيد: يمثل صوت الحق وضعية الاستعمار كي ينعم أبناء الوطن بالسلم والسلام.

تندرج الرواية ضمن رؤية طليعية استبدادية، الطرفة الأولى يمثلها بوعلام وابنة، وهم الأسياد والطبقة الثانية وهم الفقراء ويمثلها أهل الريف وعدم التوازن والظلم خاصة هو الذي ولد الصراع الذي انتهى بانتصار سكان القرية على البؤنر المتبقية من الطبقة.

تلك هي أبجديّة الضحية لرايح خدوسي وهي قراءة وكل قراءة ممكنة، لا ندعي أننا ألعنا بكل تفاصيل الرواية ولكن سلطنا الضوء على بعض المحاور التي استقطبت اهتمامنا من أجل معرفة كليشة من كليشات الماضي، ماضي الجزائر، وإذا كانت الرواية قد كتبت سنة ١٩٨٤، فإنها تروي أحداث الصبغات.

أكاديمية من الجزائر

قراءة في رواية الضحية لرايح خدوسي



#### المراجع

- ١- عبد القادر بوعراج، حدود السر في قصة لحد لعبد بلحسن، مجلة آ، ٧٤، منشورات الجمعية الجزائرية ١٩٩٢، ص ٤٢
- ٢- ماضى لثغر، قصة الثانية في إشكالية ليعج والطرفة والمصالح في خلفات القدي العربي لفحات "المرکز الثقافي العربي"، ١٩٨٤، ص ٥٢
- ٣- عبد بلحسن، صراع المقدمات النص والأيديولوجيا في رواية البرير لطارف ومجلة آ، ٧٤، منشورات الجمعية، الجزائر ١٩٩٢، ص ١٥
- ٤- سعيد بركاد، مدخل إلى السيميائية الروائية، منشورات لآخلاق، ٢٠٠٣، ص ٤٧
- ٥- حمدي مورو، معرقة سيميائية قصصه، التركيب المعاني في رواية عبد الأوس لعبد حمدي من هبوط منحة السيميائية والنص الأدبي منشورات جامعة باجي مختار، صفاق، الجزائر ١٩٩٥، ص ٣٠٠
- ٦- محمد القاسمي، في السيرة القصصية وديالوجها، تحليل نظريات علم النص على رواية جزائرية، الرافد للظواهر ومجلة نظرية، الثانية، ٤١، ١٩٨٦، ص ١٨، وطارف في هذا الشأن، (أحمد سعيد بركاد، مدخل إلى السيميائية البريرية)، مرجع سابق، ص ٤٨-٥٠
- ٧- محمد القاسمي، في السيرة القصصية، مرجع سابق، ص ١٨
- ٨- سعيد بركاد، مدخل إلى السيميائية الروائية، مرجع سابق، ص ٨٧
- ٩- سعيد بركاد، المرجع نفسه، ص ٨٥
- ١٠- سعيد بركاد، المرجع نفسه، ص ١٦١
- ١١- سعيد بركاد، المرجع نفسه، ص ١٦١
- ١٢- فريد راوي، إشكالية واقتراحات، دراسات في السرد الروائي والقصص، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، للتربية، ١٩٩١، ص ٤٧
- ١٣- محمد القاسمي، في السيرة القصصية، ص ٢١

القارئ على تتبعه مثل: «استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتبنيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث» (٢). وذلك ما يبرز أهمية «الإرساء الزمني»، والدور الحاسم الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتي في المفتحات الروائية، والترهيبات التي تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا أن صيغ الإيحاء بمنصر الزمن عادة ما تعتمد وتتعدد بتعدد وتنوع الحساسيات الأدبية، كأن يشير الروائي (مثلاً) إلى التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو الإيحاء بما يحيل عليه.

وفي هذا السياق، سنستعيد سؤال الزمن في مفتحات النص الروائي العربي الجديد، لا باعتباره وعاء تنظم فيه الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)، وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول البعدين: الفلسفي الوجودي معاً، سواء ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المهود بمؤشرات الزمنية المعروفة، أو بابتداء صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك من منظور قوامه:

- اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتقي فيها مبدأ الزمن الطولي.
- اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو الهلوسات.
- تبني مفهوم «اللازمنية» (٣) في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

من هنا نرى أن الروائي الحديث في تعامله مع الزمن، يشغل الزمن الفيزيائي بأبجدياته الثلاثة المألوفة: الماضي/الحاضر/المستقبل، ليصور كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية في أسلوب الكتابة الروائية الجديدة.

١. شاعرية الزمن الخاصي ("وليمة لأعشاب البحر" فريد حسا)

يتميز الافتتاح الروائي لـ "وليمة لأعشاب البحر" بميميم شكلي خاص،

## المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية

د. عبد الملك أسبورت \*

يعر الزمن من بين أهم المقولات الحكائية التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشف و تنوع كبيرين، ليضمي على سرده السمات الواقعية التي تقربه من تشثيل الواقع، والذي يفترض أنه يعكس بكثير من الأمانة والدقة من هذا المنظور. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة، وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردى الروائي.

الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والصرف في فواصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تزيين» هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تشمل عملية ربط الأسباب بالأسباب، أو طرح السؤال التشويقي المرفوف: ماذا سيحدث في ما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المثيرات الزمنية في الرواية. حيث يحرص الروائي على وضع معالم نصية بارزة، تساعد

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ومؤثراتها... إذ يتخلل عنصر الزمن بين الرواية كلها، من البداية حتى النهاية. بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة مجزأة، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينظم الرواية في كليتها، من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصراً بنوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن من هذا المنظور تحديدًا هو حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. (إنه) هو القصة وهو الشكل، وهو الإيقاع» (١).

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة

السابعة التي أتسمت بتقضي هذا اليوم الجميل، والمشمس، لكان السارد مرت عليه أيام شاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن، وجمالياته، أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، ليصل الفرحة بوقع اللحظة الزمنية العيشة، وجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تتمكس على تقسية هذا السارد/ الشخصية في سماء صاحبة، التوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبيلتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. ووفق الأعشاب وأوراق الدفلى، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية (٤).

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيتلو توصيف الزمن الجميل، المضيء في فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي يستحضرها في هذا الفضاء المبهج، بواسطة لحظة حوارية حميمة منفلة من إكراهات الواقع الضاغطة، وسلطة الرمزية المتعددة. يقول السارد: «أنظر، أنظر. هو ذا البحر»

قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطأها باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالفقعة حافية صوب البحر» (٥).

إن عنصر الإمتاع في هذا المقطع الابتدائي يكمن، في نظرنا، في طريقة التوليف بين كل من الصور والوصف والسرد في هذا النسيج اللغوي المتعدد والمتنوع، فالروائي يرفض تأسيس هذا المفتاح بناء على الوهم المرجعي البسيطة، من خلال موصوفات بعينها، لها ما يبررها في الزمان والمكان. كما يزدري صاحب هذه الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج التصور الإحالي في رسم الشخصية/ الشخصيات، وسلوكها الفعلي بنوع من المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل عليها هذه الشخصية بصيغة البني للمجهول منذ البداية.

١ - على مستوى ماضي الحكاية المبتور.

٢ - على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق.

فتح لا نملك الجواب على سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدسي؟ كما نجعل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مقترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية

وذلك بتصدر حرف العطف (الواو) جملة البداية (\*). يقول الكاتب على لسان سارده: «وكان صباحاً مضيقاً...». هذه البداية الروائية تضي منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي للنص الروائي. وعليه يبدو مثل السرد كأنه في تلاحق وتداخل مستمرين منذ مرحلة ما قبل النص، وهي المرحلة التي لا تعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم شخصيتي: مهدي جواد وأسيما الأخضر، وهما على شاطئ البحر الصخري، يستجمان في شمير أنسجانهما، إبان ذلك الجو المغمم بالشاعرية، يسترجعان بعض ذكرياتهما عن الماضي.

وبهذا الصنيع الفني المميز، يقمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها - على المستوى الخطي، فلم يكن سوى البهائض، الأمر الذي يجعل القارئ ذاته منقطعاً عما سبق من الأحداث، متقنوا به في لجة أحداث ينتج صيورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد وأن تتركز المتلقي أسير حيرته وأرتباكته، وهو يضمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي - على لسان سارده - قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية «وليمة لأعشاب البحر» بتقنية «القطعة» التي مارسها الروائي على مستويين هما:



صنع الله إبراهيم

في «وليمة لأعشاب البحر» يقمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية

التطور الجديد للزمن في الرواية العربية



فالبداية الروائية في هذا النص هي هي الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جميع الصمت، إلى واحة التعبير الدال من تشديد الذات الحميمي الذي كان محبوباً، وأن له أن يرشح ويتشجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

هامة هذه البداية تكمن إذن في شاعريتها التي تسروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف، فيها تستهدف.

تخلص اللغة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعتم لغة كتاب الواقعية، وتحمي الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الأسر الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والملمة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل من الوظيفة الشاعرية تزاخم الوظيفة المرجعية (السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان التشديد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تضيء أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقديم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها لا بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا التشديد المفتوح به تشديداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الكاتب أن شاعرية هذا المقطع المفتوح به، تتعالى عن كل العيوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية بمواصفاتها النمطية المألوفة، لتصو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التغطي والتجلى)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي

بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ بالتدرج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحى بها هذه البداية بين الشخصيتين (الرجل وأنثاه) لا تستعبد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة مثينة: بأمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال. وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية في هذه الأجواء الحميمة.



أورال الخطوط

**البداية الروائية هي هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جميع الصمت**

هكذا تتتابع فقرات البداية وتتفاقر في خضمها الأحداث، في الوقت الذي تنشط فيه آليات التشويق وتتعدد. حيث تتجرد المرأة من بعض ما تتشدد به، لتتوص في لجة البحر بالتدرج «السرع والريح» ففتنا تورثها الصغراء فيها كالرخام فخذاهما الناصعان المكتزان. جرى الرجل ملوحاً في الريح حقبة الطعام. كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكثل الصغور الرمادية (٦).

وهنا يحق لنا أن نتساءل: أليس هذا الموقع النصي (أي البداية) شبيه بما سماه رولان بارت (Roland Barthes) بالموضع الأكثر إيروسية (Erotique) في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروس في هذا الموقع المفتوح به فيتبدى من خلال الوصف التالي «بنفجر الثوب» (...) قلب البشرة التي تلتصق بين قطعتي لباس، بين حافتين (القصص المنفجر، القفاز والكلم)، هذا الوميض نفسه هو الذي يفوي، أو أيضاً: هذا الاستمرار لمصلحة الظهور. الاختفاء، «حياة اختفت».

فتنح هنا لسنا بإزاء مظهر من مظاهر الاستعراء المكشوف (Exhibitionnisme)، ولا حيال لذة التحري الجسدي البتذل (Striptease)، فهي هذه الحالة، نجدنا تجاه تمر تدريجي: إذ تتحول الإشارة بكاملها إلى أمل في رؤية العنصر الجنسي، أو في معرفة نهاية القصة (الثرزية الروائية) (٧).

فهما تكن حقيقة الحياة اليومية، فهي تتألف عملياً من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وأغراضها. إذ يوحي توصيف الصباح المضني، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكوّن: التأشير إلى التحديد الزمني وبإمكاناته على تفسيات الشخصية على جهة، وإنكماش هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي

المظهر العنصري في الرواية العربية





وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على صابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة: حنبارك الذي يهده الملك وهو على كل شيء قدير... ومن ورائي كان زوج אחتي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق ويقينا في دار الباطل... (٩).

● إلياس خوري في روايته "مجمع الأسرار": بدأ حكايته من موضوع وفاة السيدة سارة نصار: «بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني ١٩٧٦، توفيت السيدة سارة بشار من عمر يناهز الثمانين عاماً. الموت كان متوقفاً...» (١٠).

هذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تقضي أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلت فيها (الشخصية) إلى عالمنا ملوثة بالدماء (لحظة الولادة)، على حد تعبير منع الله إبراهيم، وما تلى ذلك من أول صفحة تعرضت لها (الشخصية) عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صنعت على ألبتها... (١١)، فإن يوسف أبا رية أثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنازية متعددة ومعقدة.

من هنا نرى أن المصادر حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقد إلى موتها، وتشيع الحضور لها. وبهذا الصنيع الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في المقتضات الروائية التقليدية التي تبثت من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نهاية (الموت).

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، فإن المصادر لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية لينكروا بما كان، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة

والعالمية ذات النفس الحداثي منجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائي في بداية روايته. ومثال ذلك مفتحات كل من:

● البير كامو (Albert Camus) في راياته: "الغريب" (L'étranger). يقول في مستهلها: اليوم، ماتت أمي...».

● محمد برة: كمية التعمين. جاء في مفتاح الرواية "منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضمون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهللون عليها التراب،

(الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركة اللحظة الموصوفة أو المسروقة). وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤرقة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمل والحب والموت،

عصارة القول: إن بداية "وليمة لأعشاب البحر" تزرع بمجموعة من العناصر النصية الخصيبية في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/الأثر مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضمني على الموصفات التي تؤثر البداية حرارة خاصة. تتأى عن برودة الروصف المعتادة في بعض بدايات الرواية التقليدية، والتي، أحياناً، تصل حد الملل. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزرقة التمييز أو توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال. ورهافة اللحظة...

٢. الزمن الحاضر "عطش الصبار" ليرف أبي رية

على النقيض من الروايات التقليدية التي سادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردية (نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدرج حتى النهاية)، يختار الروائي يوسف أبو رية في مفتتح روايته: "عطش الصبار" خرق

هذا الترتيب الزمني، إذ يقطع الحكاية من أحد فواصل جرياتها، ويتخذ بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده الآن وأروها التراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقمى. جاماً قططانه. أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس... (٨).

وإذا عتدا إلى تاريخ الرواية العربية



روان مارت

على النقيض من الروايات التقليدية، يختار يوسف أبو رية في مفتتح "عطش الصبار" خرق الترتيب الزمني



هذه، فالماضي. إذن. غامض في هذه البداية. من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفقد إلى وضعية ابتدائية، تهديدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموضع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد نوحى بأمارات العالم القروي.

وبخصوص شخصية الفقيده، فلا نعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية. ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقنها «بما قد يعينها على الدنيا المجهولة الخفية عليها بتوجس». وهو كلام كالبرق الخلب قد نستشف منه بعضاً من صفات الفقيده من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن والتي تخلو من حرارة تواكب عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد مصابى لما حدث، كان السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تملطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع - على العكس من ذلك - مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه المفتحات القورية تصنف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، من خلال ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟) وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟) دون أن تغفل توقعات وانتظارات القارئ التي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

## ٣. الزمن المحتمل والزمن (الف ليلة وليلتان) (لبي الراهب)

إذا كان يوصف أبو رية يفتح روايته «عطش الصبار» بالإحالة على زمن حاضره «الآن» كقطعة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل تدشين روايته «الف ليلة وليلتان» به الزمن القادم: وهو زمن آخر، تقيض لما هو آتي. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينهض من رواده كالغفقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورمائاتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله» (١٢).



**يفضل هاني الراهب  
تدشين روايته «الف  
ليلة وليلتان» بـ  
«الزمن القادم»،  
وهو زمن آخر  
تقيض لما هو آتي**

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استهلامي، يحيل على أزمنة الحاضر، التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكتائب ظائمة إلى عناصر التغيير، حالة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث؟

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمناً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتداداً لماضٍ غير مأسوف عليه. أما أهم مواصفاته: القهر والمسكف والخسوع. ومن مشيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن «الليالي» وبتميته له من خلال معطى عنوان الرواية «الف ليلة وليلتان». حيث الإحالة على زمن «الليالي» هو إحالة مباشرة على وضعية الحاكم «شهرير» الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، ونحوى معتمداً يشير إلى امتداد زمن «الليالي» المستمر في الأزمنة الأتية، والذي بلغ ذروته في هزيمة ١٩٦٧ المضارية التي أزعجت العرب عن طرف الزمن ووضعهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة (١٣).

ولهية، يندوكل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التريدي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتقاء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل حفرة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة، ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكتاب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسج الحياة ولبسها الذي لا يبدل منه في نظير هذه المواقف



والأزمات.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يسم بسببها متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد القور، وقع مشكل من مظاهر حلمية، استهوائية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراحتها، ويستشرف، على لسان السارد، زمناً احتضالياً آتياً، كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أنون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه من وجوه بلاغة الافتتاح الزمني في هذا النص، باعتباره زمناً سردياً محتملاً.

كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تتضيق البلاد من رماد الحريق، وبذلك يعبر الكاتب/السارد من رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، وياقظ انشلاحي متجاوز لكل المعوقات التي

تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها. إنه حلم رومانسي، تفتقد مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة.

بعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرغوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمنة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم. الأمل، في واقع مترد وظالم تنتقي فيه قيم العدل والكرامة...

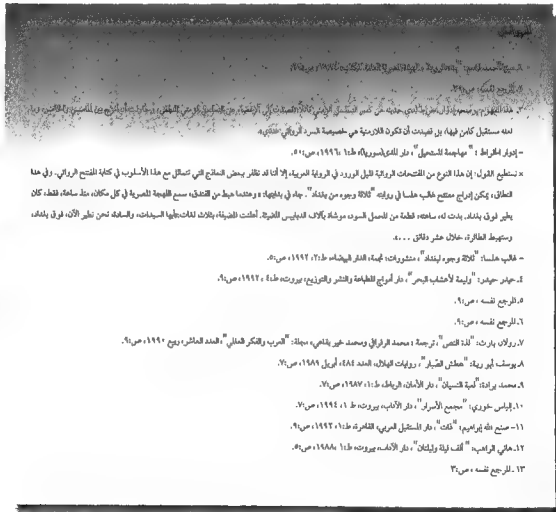
من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في المقتضات الروائية ذات المنظور الحدائي. هذا التشظي طال لحظات مشاهدتها، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها ما يستيق لللحظات الآتية مستشرهاً غداً مأمولاً، بواسطة تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية

الرواية، لا بداية الحكيم. فغوض أسلوب التعاقب الذي اتبع في تنظيم التسلسل الزمني المتعاقب، وفق قاعدة سرديّة تقليدية، تقترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية، يندو التعامل مع الزمن في هذه المقتضات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي (السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث، وتاتبها (أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثية (ماضٍ - حاضِر - مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان والاندثار، بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث مضى، وهذا بدوره يهتج إحساساً جليداً وذكرى جديدة، سترتبط بحدث في الحاضر أو المستقبل ينتميه الروائي لاحقاً بعد البداية.

• كاتب أكاديمي من المغرب

التشظي: التشظي للزمن في الرواية العربية



# "الساحر" للمخرج نيل بيرغر

## حينما يظهر الحب كل القدرات الغامضة والخارقة

بمبنى النسي

موجة الأفلام التي تتناول  
الظواهر الغامضة ما زالت  
تتصاعد، حيث تستقطب  
جمهوراً عريضاً، ربما لأن  
النفس البشرية قد ملت  
من العادي والمألوف،  
وأخذت تبحث فيما  
 وراء الطبيعة  
والروحانيات  
وغيرها.

الأمور وخوارقها. ويندرج

فيلم "الساحر" لمخرجه وكاتبه نيل بيرغر في  
هذا الاتجاه، وهو مأخوذ من قصة قصيرة للكاتب الفائز  
بجائزة البوليتزر "ستيفن ميلهاوس" والتي نشرها خلال

عام ١٩٩٠، ولكن الفيلم كما يبدو لم يكتفِ كثيراً بأحداث القصة حيث  
أضاف وأنقص منها، وتكرر أحداثه في هينتا في عام ١٩٠٠ تقريباً، ويبدأ من  
الذروة أو قمة حبكة حيث نرى رجال شرطة في مسرح يمتثلون الساحر  
إيزنهايم "إدوارد ثورن" بتهمة السحرة وتضليل الجمهور.

نتعرف أيضاً كمشاهدين للفيلم على  
إيزنهايم وهو فتى إذ قابل في يوم من  
الأيام ساحراً جوالاً كان يجلس تحت  
شجرة ومنحه بعض الأسرار ثم اختفى  
هو والشجرة أيضاً، وفي طفولته كان  
يجرب بعض الخدع والحيل وتلك  
الأسرار التي نفتها الساحر الجوال  
في أعماقه كما يظهر لنا، وقد جذبت  
إليه تلك القدرات فتاة من طبقة  
النبلاء هي صوفي "جيسكا بل" التي  
استطاعت أن تأسر قلبه، لكن الطبقية  
ستقف عائقاً أمام حبهما المتنامي،  
وهكذا تم منع إيزنهايم وهو ابن النجار  
من الالتقاء بها، فيقرر حينها السفر  
ويغيب نحو ١٥ عاماً لا أحد يعرف

بل اعتبار إيزنهايم مرشداً لأرواحهم  
التالفة.

أسرار غامضة ضمن تشويق عال

تبدأ القصة التي يرويها مفتش  
الشرطة أوهل "الممثل بول جياماتي"  
للأمير ليوبوك "الممثل روفس سيول"  
من حياة إيزنهايم كما يعرفها حقاً  
من خلال متابعته لها، ومن خلال  
تقنية "الاسترجاع - الفلاش باك"

لم تكن السينما قد انتشرت بعد  
في بدايات القرن التاسع عشر ولهذا  
كان الجمهور يجد تسلية في حضور  
المسرحيات أو العروض الأكروليتية أو  
السحرية وكان من الطبيعي أن يجد  
الناس في السحرة أو من يقومون  
بأعمال تبدو شبه مستحيلة، ولا سيما  
ما يتعلق بتحضير الأرواح أملاً لهم،  
ولهذا بدأ تركيز المخرج بيرغر هنا  
على تفاعل هذا الجمهور المتحمس لا  
يرى أمامه، وتأثرهم بالعروض اليومية،



تري بأن الأمير في لحظة غضب وسكر يقتل صوفي أو هكذا يخيل إلينا، ولكن القصة التي تهمس الأنفاس ليست مقتصرة على العلاقة الثلاثية بين هذه الأبطال جميعها، بل إن عروض ايزنهايم وحدها تنتمي حقا إلى الفن لا إلى التسلية، وتأخذ هذه العروض وقتا طويلا من الفيلم، ومن بين حيله مثلا إخفاء منديل لقماني لميدة من الحضور ثم ظهوره محمولا من فراشتين جميلتين أمام الحضور

خشية المسرح حيث يقدم ايزنهايم عرضا

خاصا للأمير مستخدما فيه صوفي التي تتصرف عليه على الفور ولكنها تخفي معرفتها عن الآخرين، وتعتقد الحكمة شيئا فشيئا مع بدء اللقاءات السرية بين صوفي وصديق طفولتها الذي أصبح ساحرا مشهورا، ويكتشف مفتش الشرطة وأعوانه العلاقة بين الطرفين، ويقرر إبلاغ الأمير بذلك، وهنا أيضا تتصاعد الأحداث حتى

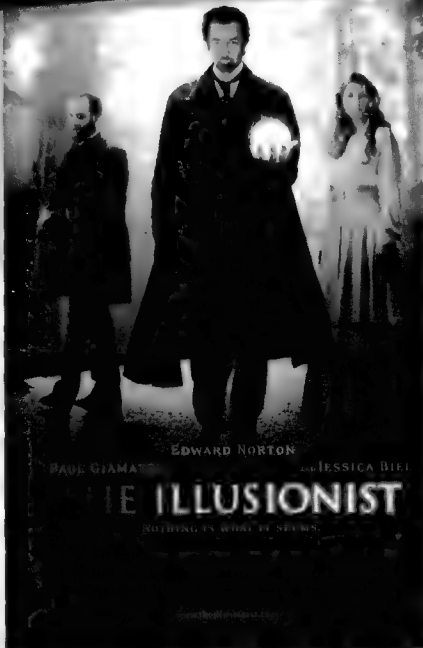
منه شيئا خلالها إلى أن يظهر مجددا في فيينا ويبدأ عروضه السحرية المدهشة للجماهير، وبما أن شهرته قد وصلت إلى أماكن لاهية، ولا سيما أنه لا يقدم عروضاً تقليدية بل أقرب إلى الفن كما يصفها مفتش الشرطة للأمير، فإن جماهيره تتزايد، ويقرر الأمير تقبضه أن يحضر عرضاً له، ويحضر معه خطيبته البوقة صوفي، وهكذا يجتمعهما القدر مرة أخرى» ولكن هذه المرة في لعبة خطيرة على



"DASH" AND "SIDEWAYS"

المندهشين، ووضع بذرة  
بريقا في أصبع  
ترايبي وبدء نموها  
بالتدريج حيث  
الأعضاء والأجزاء

وحسب البريقا في  
عروضه الأكثر إدهاشا فهي  
تتعلق باستحضار أرواح  
لأشخاص موتى لتجسد  
ضوئيا أمام الحضور بل  
تتكلم أيضا، وهي تظهر  
وتختفي حسب رغبته وقوة  
تأثيره، لقد بدأ الأمر بأرواح  
تالفة لموتى من المناطق  
التي يعرفها الحضور، ومرة  
لثلاثين هالدين بعضهم غادر  
المسرح ووجد في الشارع، لكن  
هذه الأرواح عابرة للجدران  
وغير قابلة للإمساك بها أو  
السيطرة عليها فهي مثل  
حزمة من الضوء قد يمد  
الواحد من الحضور يده  
ولكنها تفوق في مجاله  
المغناطيسي، ولكن إيزنهايم  
يقدر أن يحضر روح صوفي  
إلى المسرح ويرينا الحضور  
ولعل مثل هذه الأمور كانت  
مجلية للأشكاليات مع  
الأمير ورجال الشرطة إذ  
يعتقدون أن هذا الساحر  
قد تبادى في شعوراته  
واستقطابه للأنباء، إضافة  
إلى ازدياد سخف الناس  
على الأمير، وهكذا يحاول  
المفتش أوهل أن يزجه في  
المسجن ولكن هيهات فلفد





الغامضة في شخصيته وحدة

بصره، إلا أن أداءه شابه بعض الضعف والارتباك، على عكس الممثلة جيسكا بل التي استطاعت أن تقوم بتقمص دور صوفي بامتياز، كما لو أنه فصل من أجلاها، وإذا ذهبنا إلى الحكمة لعرفنا تلك الصياغات الملهمة التي شابت الفيلم في أجزائه الأخيرة ولا سيما مع حادثة مقتل صوفي ثم تعرف في المشاهد السريعة المتواصلة في النهاية أنها لم تقتل بل كان الأمر تمثيلا، ومن الواضح أن ديناميكية أداء الممثل بول جياماتي وخفة دمه وطريقة تقديمه لشخصية مفتش الشرطة قد ساهمت في بعض الحيوية للأجزاء الراقية التي من الممكن أن تقود المشاهد للملل.

وعلى أي حال بدأ واضحا أن الفيلم عبر قصته المخيرة للواقع والحاملة معها بعض الغرائبية قد استطاعت محاولة على أداء الشخصيات وقوة المؤثرات والحيل أن تنقل لنا أجواء بداية القرن التاسع عشر وأنضالات أهله بالأجواء القوطية، فيما تضافرت قصة الحب لتزبد من توهج الفيلم ومنحه خصوصية ولحمة رومانسية مشوقة.

• كاتب عربي

وعلى كل حال فإن المشاهد للفيلم يظل مشغولا من شدة التشويق حتى النهاية.

**سرع داخل السينما وإضاءة خلّات**  
قلت بداية إن معظم المشاهد واللقطات مصورة داخليا في مسرح حيث يقدم إيزنهايم عروضه، وتبدو المسألة لمشاهد الفيلم كما لو أنه أصبح جزءا من هذا الجمهور كما أن التقنيات السينمائية الحديثة ولا سيما الكمبيوترية منها أصابت إحياء تلك الحيل السحرية مقنعة إيانا بها تماما، حيث لم تظهر تلك التأثيرات الكمبيوترية بل ظلت مخفية، وتلمب الإضاءة الخافتة، أو شدة المطوع دورا في جماليات المشاهد أحيانا أو في منحها نكهة من الغموض والترقب، ولكن هذا الأمر بدأ مزعجا في أحيان كثيرة حيث لم يكن هناك مبرر لهذا الأمر، أو ساهم في ضيابة بعض المشاهد لأسباب تقنية بحتة تتعلق بإنتاج الفيلم، وضعف الميزانية كما يظهر، ناهيك عن العيوب الأخرى والأخطاء التي ظهرت، فتمتد صف في أداء بعض الشخصيات، فرفع أن الممثل الأول إدوارد نورتون بدأ مقتما في مظهره الخارجي وتلك اللحظات

استطاع إيزنهايم أن يوظف طاقاته الروحية العالية وجوارحه في السحر لكي يجنو.

مرة سألته صوفي: أين قضيت السنوات الطويلة الماضية؟

رد عليها: ذهبت إلى روسيا وتدرت على السحر ثم إلى الشرق الأقصى والصين حيث طورت خبراتي.

من الممكن هنا عبر هذا الحوار المروى على التهمة الأساسية التي يحملها الفيلم، وهي أن الطائفات الروحية العالية والخبرات الغرائبية والخارقة منبعضها الشرق كالعادة، ويبدو أن عقلانية الغرب وفكره ستظل قاصرة بعيدا من منبع الشرق وحكمته، ولهذا كان لا بد من هذه الرحلة المشرقية لرجل غربي في تلك الفترة المبكرة من نهايات القرن الثامن عشر، ولكن عروض الرجل التي أخذت من الفن جمالياتها ومن السحر غرائبيته وخرقه للعادات بدأت أول الأمر للسلطانية، ولكنها انتهت بدافع الحب القوي لتصنع المستحيلات، ثم أن استحضاره للأرواح بدأ أيضا شيئا أقرب إلى الحقيقة بالنسبة إلى الجماهير المتفرجة على الأقل، ولكن الرجل سرعان ما اضطر تحت ضغط رجال الشرطة والسلطة إلى إقناع جماهيره بأن ما يشاهدونه عبارة عن خدع وحيل لا أساس لها من الصحة.

الزوايا الفنية، وتنوعها من حيث المساحة النصية وتعدد طرائق السرد، وانتفاعها من الأشكال الفنية وإثرائها من التراث السري العري والعالي، فضلاً عن امتلاك اللغة الشعرية ص.

وحيث يتحدث المؤلف من هذه الدراسة فإنه يذهب إلى أنها محاولة لإعادة قراءة النهايات، منطلقاً من النص نفسه، أخذة بعين الاعتبار المكونات التي تجعل منه نصاً أدبياً أو ما يصطلح عليه في كثير من الدراسات النقدية بـ (الشعرية)، دون أن يمنع ذلك من الإفادة من المقاربات الخارجية التي تعمق فهمنا للنص، كإشارة إلى الأطر والمرجعيات الثقافية والتاريخية، والاستمالة بما يوازي النص مما أفرزته العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي، ص.

وفي الفصل الأول من هذا الكتاب يوضح الكاتب بأن أول ما يواجه القارئ هو عنوان النص، وعنوان هذه الرواية «بينى بالعالي التي تحتفل بها وحداثا السردية التي تقوم على ثنائية الحياة والموت، حيث يكون الموت أو الاختفاء أو العدم الأداة، وعدم القدرة على الفعل هو الدلالة التي تشير إليها الوحدات السردية الكبرى والصغرى، أو القصص المدرجة في الشاء الرواية، باستثناء النهايات، حيث لا تحمل الموت والفناء بمقدار ما تحمل التناؤل بإنجاز عمل مثلاً سعى إليه الناس، ص ١٧.

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب، وهو الفصل الذي حمل عنوان «بناء الزمن»، يقول د. الشوابكة، «وفي المواضيع التي يستخدم فيها المضارع في الحديث من الشخصيات والحيوانات أو تحليل النفسانيات لا يكتئ السارد على المضارع وحده وإنما يلجأ إلى استخدام صيغة الماضي لاضطراره إلى العودة إلى الوراء، واسترجاع أحداث تجاوزها السرد، ص ١٨.

أما الفصل الثالث الذي جاء بعنوان «الرؤية السردية» فيقول المؤلف في مقدمته: «تتأني إشكالية الرؤية أو وجهة النظر، أو زاوية النظر من الخلط والاضطراب على النحو الذي جاءت عليه في الدراسات النقدية لأنواع السرد المختلفة، من حيث تعدد المصطلحات وتماثلها مع مفردات كثيرة يصعب الفصل بينها أحياناً، ذلك أن هذه المسميات المختلفة تواجه تبايناً في المعنى متسارحاً في تطور الدلالات، ولقد امتزجت هذه المصطلحات المتعلقة بالراوي بمسألة الصيغة السردية، ومحاولة التفريق بين من يروي ومن يرى، كما تعددت مناهج الدراسة لهذه المصطلحات من الزاوية النظرية، فضلاً عما وكبها من تطبيقات على النصوص السردية، ص ١١٢.

وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب يذهب د. الشوابكة إلى أن «اضفاء الحياة على الأشياء الصامتة يجعلها شحنت انفعالية مؤثرة في المتلقي ويجعلها تتحرك وتشارك في الفعل الإنساني.. ان التزوع إلى هذا التصوير إنما هو لتقنية لخلق الإحساس بالإنسانية الأشياء والأماكن، وزيادة على ذلك أدت المقاطع الوصفية التعبيرية دوراً جمالياً شعرياً يفرج المتلقي من علله الواقع الحرفي إلى فضاء مختلف، ص ١٧٢.

جملة القول: إن كتاب: «السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة» للمؤلف الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة، دراسة نقدية قوية ومتكاملة لرواية من أبرز روايات عبد الرحمن منيف، وهي دراسة تؤكد أن كتابه يمتلك خبرة وأسمه في العمل النقدي من حيث الحكمة والأمانة العلمية والصياغة والأسلوب.



## «السرد المؤطر»

للدكتور «محمد علي الشوابكة»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب بعنوان: «السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة» من تأليف الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة.

يقع الكتاب في (١٩٠) صفحة، ويضم أربعة فصول، هي: التمييز السري، ثم بناء الزمن، ثم الرؤية السردية، ثم الإنسان والطبيعة. ويطيبة الحال هناك عناوين فرعية لكل فصل من هذه الفصول. يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن «عبد الرحمن منيف قد احتل مكانة مميزة في مسيرة الرواية العربية، ولا يعود ذلك إلى احتفال النقد بأعماله حسب، وإنما تتميز هذه الأعمال من

يموت أولاً، ويوم منفي في حياة حمورابي.

وصاحب «سحابة من عصافير» واحد من كتاب القصة القصيرة العرب الذين اشتهروا بإخلاصهم لهذا الجنس الأدبي، منذ سبعينات القرن الماضي إلى اليوم، فعلى الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة قد جربوا حظهم في كتابة الرواية إلا أن محمود الرماوي لم يسع إلى مثل هذه المحاولة، ولكنه أصدر كتابين يضمنان خصوصاً ثرية، وهما: «أخوة وحيدون»، وصنر عن دار أزمينة عام ١٩٩٦، و«كل ما في الأمر»، وقد صنر عن دار أزمينة كذلك في العام ٢٠٠٠.

في عام ٢٠٠٢ جمع محمود الرماوي مجموعاته القصصية السبع في مجلد واحد، صدر من وزارة الثقافة في الأردن، وفي العام ذاته اختارت أمانة عمان الكبرى بعض قصصه، وأصدرتها في كتاب تحت عنوان «لقاء لم يتم»، ثم عانت أمانة عمان في ٢٠٠٤ وأصدرت له مجموعة قصصية جديدة بعنوان «الوديعة».

وفي «سحابة من عصافير» نجد الرماوي يحافظ على إيقاعه القصصي المعهود، فهو كاتب ذو بصمة خاصة في إبداعه القصصي؛ بصمة لا تفالي في الخروج عن المألوف ولا تسعى إلى تزيين نفسها كثيراً في الفانتازيا والعوالم الفراقية في القص.

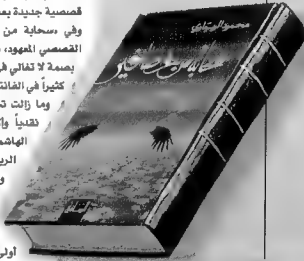
وما زالت تجربة محمود الرماوي القصصية تلقى اهتماماً نقدياً وكاديمياً متزايداً، فقد أعد أحد طلاب الجامعة الهاشمية واسمه هادي جودة رسالة ماجستير عن إبداع الرماوي القصصي بإشراف الدكتور إبراهيم الكولحي، وتعمل إحدى تلميذات الأستاذ الدكتور نبيل حداد على إصدار رسالة ماجستير في جامعة اليرموك حول حول أعمال الرماوي الإبداعية.

يجد المطالع لـ «سحابة من عصافير» نفسه أمام أولى قصصها، وهي القصة التي تحمل عنوان «حيات السبحة». وفي هذه القصة نجد شخصيتين رئيسيتين هما الراوي، وصديقه أحمد، وأحمد هذا محام في الثلاثينات من عمره.. والفكرة التي تدور حولها هذه القصة هي مهارة أحمد في فرط السباحات التي تعود للراوي، فما أن يلحظ أحمد سبحة في يد الراوي حتى يقوم باستعارتها منه، لكن لم يحدث أن أعادها سليمة.

ولعل مثل هذا السلوك يحصل في طياته توتراً خفياً يعيشه أحمد، وربما كان لانفراط السباحات في يده ما يرمز إليه: «لقد فكرت حينها، وفي إحدى أماسي صيف العام الماضي، أنه ربما كان هناك جانب مهتز من جوانب صداقتنا، يرمز إليه انفراط السباحات، وإن ثمة حاجة لترميمه أو بنائه.. ثم أباح بذلك لا نه ولا لصديقنا الثالث ممن الوافد من النوبة، الذي يلحظ كل شاردة وواردة صرا».

على أن الراوي يعود ويضع هذه المسألة في إطار فكري عميق، ففكرت بعنقل حتى وأنا في شجرة تبادل الحديث، بأن الصداقة لم تعد مطلوبة كما كانت في الماضي، وليس شرطها أن تكون كاملة الأركان ومرصودة البنيان، فلا بد من شفرة هنا أو هناك، ولا بأس من أوجه خلاف تشتت أوتها، وفقاً لقولته قديمة خرجت بها وهي أن صداقات المختلفين أنبل الصداقات.. فلتنفرط السباحات إذن وحية. تلو الأخرى، فهناك المزيد من تشكياتها في الأسواق العامة من..».

جملة القول: إن «سحابة من عصافير» إنجاز إبداعي متميز، وقد باتت هذه المجموعة القصصية جزءاً من الإنجاز القصصي للرماوي.



«سحابة من عصافير»

لـ «محمود الرماوي»

عن دار الساقي في بيروت، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاص والصحفي الأردني المعروف محمود الرماوي.

تقع المجموعة في (٩٤) صفحة، وتضم تسع عشرة قصة هي: حيات السبحة، أرض الله، نعاس، الشجرة تبتسم، الأشجار تمشي، الشجرة تطير، الطعم، نوبة حنين، كأنه من حروب، اليوم الأخير، شاهد حيان، الكنز، سحابة من عصافير، الأول والثاني، ليليان ودليلة، قوة المحو، ساعة رقاص في استانبول، من

الخلف، ويده تمسك بيدي.. فجأة لم تعد يده تمسك بيدي كما كانت.. لم أجده بجواري.. نظرت باحثاً عن أم كلثوم في وسط الحافلة فلم أرها وسط الرحام.. أصابني القلق.. بدأت ادفع الركاب باحثاً عنها ومن عتيق، صره.

ولعل أول ما يستنتجه القارئ من هذه البداية هو أن شخصاً هذه الرواية ينتمون إلى الفئة الفقيرة من المجتمع، وقلة المهتمين الذين يركبون الحافلات العتيقة بسبب من رخص أجور النقل فيها.

غير أن أحداث الرواية لا تتف عند حدود الطبقة الاجتماعية والفئات الأكثر ضعفاً ولفراً في المجتمع، بل هي تمتد ذلك إلى حالة ضياع شاملة يعيشها إنسان هذا العصر بشكل عام، والإنسان العربي بشكل خاص، فالأب الذي يبحث عن ابنه لا يستطيع أن يعثر عليه، فيضيع الابن إلى الأبد، ولعل حالة الضياع هذه ترمز إلى ضياع الأوطان، بينما ترمز الماتهة التي دخل فيها الأب وهو يبحث عن ابنه إلى التيه الذي يعيشه ناس هذه الأوطان.

لعل الأمر كذلك، ولعل الرواية تحتل رموزاً وتأويلات أخرى، لكننا بالتأكيد لا نريد أن نتف على طواهر الأمور، وإنما نسمى للفصوص في بواعثها، كما تسعى إلى إعادة تشكيل الواقع على نحو رمزي، دون أن تترك في ماتهة الغموض الشامل.

ولعل عنوان الرواية لا يخلو من الرمز أيضاً، فبطن الحوت عنوان مناسب لحالة الضياع التي تبدو أبدية، وقد داب الناس على تسمية الذين يستأثرون بالمال والسلطة ويتركون غيرهم للجوع والتيه بالحيثان، فهذا الأب يشم رائحة ابنه، ويشترى له الحلوى، ويتفيل نفسه وهو يحكي له قصة نبي الله يونس الذي ابتلعه الحوت، ص ١٣١.

وحيث يصل بطل هذه الرواية إلى أن الحلول على الأرض باتت مستحيلة أو شبه مستحيلة، نجده يلجأ إلى العالم الآخر بمعنى أنه يتجاوز الأرض إلى اللجوء للسماء.

ومثل هذا الأمر ينكرنا برسالة القفران لأبي العلاء المعري، كما ينكرنا بالكوميديا الإلهية لدانتى، حيث لجأ أبطال أبي العلاء، ثم أبطال دانتى من بعد إلى العالم الآخر لمحاورة الماضي والحاضر.

وفي رواية بطن الحوت المؤلفها الدكتور محمد التازي يتجلى اللجوء إلى العالم السماوي في الفصل الأخير من الرواية، بعد كل ذلك الصمود والمرار بالطواق والقاعات حسبت نفسي قد وصلت إلى ضان السماء، فكانت كنت أصعد برجاً من الأبراج أو ناطحة من ناطحات السحاب.. حتى بعد ذلك الصمود صاوت الصعود من طابق إلى طابق، وفي كل طابق كنت أجد نفسي في قاعات رأيت فيها العجب العجيب، ص ١٣٩.

ولعل خاتمة الرواية لا تخلو من دلالة، حيث يقول الراوي: موضعت يدي في جيبي أبحث عن الهاتف المحمول فلم أجده.. بقيت أمشي وأنا أنادي: صديق.. صديق.. ص ١٤١.

وبطبيعة الحال فإن الخس «صديق» دلالة أيضاً، فكلمنا تقدم الإنسان في متجزاته العلمية والتكنولوجية اعتقد أن ذلك التقدم في مصلحته، لكنه لا يلبث أن يجد كثيراً من مظاهر التقدم تقوده من متاعب إلى متاعب.



## «بطن الحوت»

لـ محمد عز الدين التازي

بدهم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية صنرت رواية جديدة بعنوان بطن الحوت، للمؤلف محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٢٢) صفحة، ولم تحمل فصول الرواية عناوين خاصة، ولكنها جاءت مرقمة من (١) إلى (٣٠).

يبدأ الدكتور محمد عز الدين التازي روايته على هذا النحو: «صعدنا الحافلة أنا وأم كلثوم وولدتنا عتيق وسط زحام شديد.. تحركت ببطء، ثم انطلقت بسرعة وهي تندفع، تقدمت أم كلثوم نحو الوسط، بقيت أنا وعتيق في



الأدباء: باحث وثقافة أدبي، ومهتم بقضايا التربية والتعليم، وهو من مواليد عام ١٩٦٤، وعضو في اتحاد كتاب المغرب، كما أنه عضو في اتحاد كتاب الانترنت العرب.

ولتذكرنا قصائد هذا الديوان بالموشحات الأندلسية من حيث بعض إيقاعاتها وأجوانها الشعرية، لكننا بالمقابل لا نستطيع أن نصفها بالموشحات، ذلك أن للموشحات قوانينها الخاصة.

ومثل هذا الاقتراب من الموشح دون الالتزام بقوانينه الشعرية يعطي هذا الديوان نكهة خاصة، كما يعطيه ميزة الخصوصية: خصوصية الشاعر في اختيار اللون الشعري الذي يريد.

القصيدة الأولى في هذا الديوان جاءت بعنوان «ذات حب» وفي الصفحة الأولى منها يقول الشاعر:

ذات حب عبر  
لم يغب لحظة  
أو غفا من كبر  
هو ذا الطيف عاد  
لست أنساه  
من فيضه الغامر  
كالنهر  
عاد في رحلة  
لم يطل نبضها  
واكتفى..  
بالأثر  
هلمي.. يا عيون السماء  
واحتمي بالمطر  
في سلا

والذا عرفنا أن (سلا) هي المدينة التي ولد فيها الشاعر فإن هذا أيضا مما يذكرنا بالموشحات، حيث نجد في الموشحات ذكراً للأماكن، وحنيناً لها.

ونجد الشاعر في قصيدة «ماء الروح» يقف ضد الدمار والحرب الذي بات مشهداً متكرراً في كثير من البلدان العربية، والذين ينتسبون في مثل هذا الدمار هم برأي الشاعر من العمى الذين لا يميّزون حقائق الأمور.

وينهض هذا الدمار  
بغير عيون  
كليل عيون مشاغب  
يلوح سوداً  
على الأفق في غير مسمى

عنيم الكواكب  
يصبح جهراً  
إذا الموت  
قاهرهم ص ١٩.

جملة القول: إن ديوان «أطياف مائية» للشاعر أحمد زنيبر يستحق القراءة والاهتمام النقدي، لما فيه من تجديد وإبتكار، سواء أكان ذلك على صعيد الصورة الشعرية، أم على صعيد الإيقاع الموسيقي الذي يبدو متجداً.



## «أطياف مائية»

لـ «أحمد زنيبر»

عن دار أبي زرقان للطباعة والنشر في الرباط، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «أطياف مائية» للشاعر الدكتور أحمد زنيبر.

تقع هذه المجموعة في اثنتين وثمانين صفحة، وتضم جملة من القصائد، هي: ذات حب، مدارات شمس، شنو هارب، ماء الروح، سر الظلال، مثل غيمة، مساء صغير، فراغ أبيض، شظايا حروفه، نهر التهام، خلف المراب، ماء البوح، فيض السؤال، ومضة برق، وأطياف مائية.

ومصاحب أطياف مائية الذي يحمل الدكتوراه في

# الأخيرة



## نها الحرية

أما أن لهذا العربي أن يتنفس حريته، بحرية كاملة لا منقوصة؟

منذ أول تدوين على رقم، وحتى آخر نبضة زر على جهاز كمبيوتر لكاتب ما، قبل ومضة من الآن، يسجل التاريخ في المنطقة العربية، أشكالاً مختلفة من الاضطهاد والقمع والكبت، ثم انتاجها في النص الثقافي العربي، بوصي مدير او مفعوف تقيوداً الى أن الانسان الذي لم يعرف طعم الحرية، لا يمكنه إلا أن ينتج نصاً ووعياً غير حزين، مهما مشقهما بمفردات الحرية ومهما لوثهما بتنظيرات الحرية، ويشهد النص الثقافي على أنه ظل مرتفعاً، حتى في القصص تجليات منتجيه لأدبيات الحرية، على اللاحرية، وأن نصنا الخلق المشغول برغبة شوفية لا نتاج وهي بالحرية ومشقاتها، ما هو الا نص مسكون بالخوف والرقابة والتعلق، والمادة للمجتمع والسلطة ومتلبساً بتقية تحمي ظهوره وصدره كما يتوهم.

إن نصنا الثقافي لا يفصح عن قوة معطاه، ولا عن أصالته، ولا عن حاجة المحكوم العربي، لأن يكون قادراً على أن يصوغ كينونته الفردية والجماعية بقوة تستشعر وجوده ومعناه وقيمه وإدراكه لانسانيته، وهضيلته في أنه ما زال ينتج الحياة، ويسوغ وجوده بالانتاج والفعل والأبداع والرفاء.

وحتى لا نظلم انفسنا ولا نفع تحت طائلة جلادي الذات العربية وما أكثرهم، وقد اكون واحدا منهم، فليس امامنا إلا أن نجلس وراء جهاز الكمبيوتر، وندون فقط قائمة الامتومات المطلوب منا أن نبتعد عنها، ونحن ننتج نصنا الأبداعي ونصنا الثقافي ونصنا الحضاري، وسنجد انفسنا امام رزمة هائلة من البود التي لا طائل لنهايتها، تسرد لنا، صوغها من الوان المتع والقمع والتحرير والعب والقوانين الشاذة التي تحدد كمية الهواء المسموح لنا تنفسها، او عدم تنفسها، وما الى ذلك من بود، يبدو بعضها في العصر الحديث مثارا للمتندر والتفكك والسخرية.

ولنتوقف قليلا عند منظومة التحليلات التي تروج لها كمتقنين، وتفضي في جل معطاها، إلى أننا نعيش ازمة وعي.. وازمة ثقافة.. وازمة حضارة.. الخ من الازمات، والتي ايضا لا تريد أن تنتهي مثل قائمة بود المنوعات في حياتنا، لنفهم ان ما نعيشه من ازمات هو بسببنا نحن، ويسبب عدم قدرتنا على فهم الحرية، هكذا ويكل بساطة . وسبب عدم تمكننا من الدفاع عن الحرية في داخلنا، وفي خارجنا وفي محيطنا، ولأننا نتعلق بالخوف ونعيش رهاب الوان شتى من السلطات تبدأ بسلطة السياسي ولا تنتهي كما يعتقد بعضنا عند سلطة العشيرة والقبيلة والدين والمجتمع الذي خرجنا من بين قيوده، لندخل في رتازينه، لنصل الى منظومات هائلة من السلطات التي تترىص بنا كلما أردنا أن نتنفس ونصنع وجودا حقيقيا، يؤكد على معنى إنسانيتنا ويمنحنا الحق في أن نعيش الحياة التي تمنحنا إياها الله، بكامل جمالها.

نعم نحن نصنع نصا، مشحونا بالخوف، بالقمع، برهاب السلطات، نصا مسكونا بتوق للحرية، لا بالحرية، نصا مستبدا، باهتا، مخلخل، متماهيا مع الحالة التي استبدت بنا، فصرنا جزءا من رطانها، نتجهي كلماتها البائسة، وغير الفادرة على ترجمة حاجتنا لأن تكون احرارا حقيقيين، نحكم للحياة في منطوقها الازلي، ولقوانين الانسانية التي تمنح الحياة معنى وإفيا عن الحياة..

